# Die Tanzmusik,

dargestellt

in ihrer historischen Entwickelung,

nebst

einer Anzahl von Tänzen aus alter und neuer Zeit.

Herausgegeben

von

F. L. Schubert.

Leipzig, 1867.

Verlag von C. Merseburger.

ML
3400
.S38

Preis: 15 Sgr.

Im Verlage von **C. Merseburger** in Leipzig erschienen und sind durch jede Buchhandlung zu beziehen:

# Empfehlenswerthe Bücher über Musik.

**Brähmig, Rathgeber für Musiker** bei der Auswahl geeigneter Musikalien, eine übersichtliche Zusammenstellung ꝛc. 9 Sgr.

**Frank, P., Taschenbüchlein des Musikers,** enthaltend eine vollständige Erklärung der in der Tonkunst gebräuchlichen Fremdwörter, Kunstausdrücke und Abbreviaturen ꝛc. 5. Auflage. 4½ Sgr.

——— Kleines **Tonkünstler-Lexikon,** enthaltend kurze Biographien der hauptsächlichsten Tonkünstler. 3. Aufl. 9 Sgr.

Bildet das zweite Bändchen des „Taschenbüchlein des Musikers" und enthält außer den Biographien auch eine interessante Blumenlese von Bemerkungen über Tonkunst und Tonkünstler.

——— **Geschichte der Tonkunst** in übersichtlicher, leichtfaßlicher Darstellung. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde. 18 Sgr.

Denjenigen Musikfreunden, welchen Brendel's treffliche „Geschichte der Musik" zu umfangreich und zu kostspielig ist, wird dieses mit Beifall aufgenommene Werkchen gute Dienste leisten, um sich mit dem Entwickelungsgange der Tonkunst, namentlich der deutschen, vertraut zu machen.

**Gleich, Ferd., Charakterbilder** aus der neueren Geschichte der Tonkunst. Zwei Bändchen. 1 Thlr.

Ein sehr anziehend geschriebenes Buch, welches in ähnlicher Weise wie Riehl's „Charakterköpfe" Biographien und Charakteristiken aller bedeutenden Componisten seit Spohr und Weber, namentlich der Meister Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Schumann, Wagner und vieler anderen giebt

**Kriebitzsch, Für Freunde der Tonkunst.** Mit dem Portrait Franz Schubert's. 22½ Sgr.

**Inhalt:** Friedrich Schneider. Zum Gedächtniß Fel. Mendelssohn-Bartholdy's. Dichter und Componisten. Das Requiem von Mozart. Der protestantische Choral. Das Volkslied. Franz Schubert. Antigone, verbindender Text zur Mendelssohn'schen Composition. Brosamen von der Reichen Tisch.

**Schubert, F. L., ABC der Tonkunst.** 9 Sgr.

——— **Instrumentationslehre** nach d. Bedürfnissen d. Gegenw. 9 Sgr.

——— **Vorschule zum Componiren.** 9 Sgr.

——— **Katechismus der musikalischen Formenlehre.** 9 Sgr.

——— **Der praktische Musikdirector.** 7½ Sgr.

——— **Das Pianoforte und seine Behandlung.** 9 Sgr.

——— **Die Violine,** ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung. 9 Sgr.

——— **Katechismus der Gesanglehre.** 9 Sgr.

——— **Die Blechinstrumente der Musik.** 9 Sgr.

——— **Die Orgel,** ihr Bau, ihre Geschichte und Behandlung. 9 Sgr.

Diese Schubert'schen Schriften, welche sich durch eine leichtfaßliche, populäre Darstellung auszeichnen, sind ganz geeignet, größere und kostspielige theoretische Werke zu ersetzen.

**Widmann, Ben., Handbüchlein** der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre, theilweise mit Uebungen versehen. Zweite Auflage. 15 Sgr.

——— **Generalbaßübungen** nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre. Zweite vermehrte Auflage. 22½ Sgr.

Diese beiden Werkchen, von welchen letzteres das erste ergänzt, bilden die trefflichste Grundlage für den Unterricht in der Theorie der Tonkunst. Sie sind bereits in vielen musikalischen Lehranstalten als Lehrmittel im Gebrauch.

——— **Formenlehre** der Instrumentalmusik nach dem Systeme Schnyder's von Wartensee zum Gebrauche für Lehrer und Schüler bearbeitet. 24 Sgr.

# Die Tanzmusik,

dargestellt

in ihrer historischen Entwickelung,

nebst

einer Anzahl von Tänzen aus alter und neuer Zeit.

Herausgegeben

von

F. L. Schubert.

Leipzig, 1867.

Verlag von C. Merseburger.

ML
3400
.S38

O'NEILL LIBRARY
BOSTON COLLEGE

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| Einleitung | 1 |
| Von den Tänzen der Alten | 9 |
| Die ägyptischen Tänze | 9 |
| Die Tänze der Juden | 9 |
| Die Tänze der Altgriechen | 10 |
| Die römischen Tänze | 11 |
| Die christlichen Tänze | 12 |
| Die altitalienischen Tänze | 13 |
| Die französischen Tänze | 14 |
| Die spanischen Tänze | 17 |
| Die schottischen und englischen Tänze | 18 |
| Die deutschen Tänze | 19 |
| Die böhmischen Tänze | 25 |
| Die russischen Tänze | 25 |
| Die Tänze der Kroaten und in Siebenbürgen | 26 |
| Die ungarischen Tänze | 26 |
| Die polnischen Tänze | 27 |
| Die türkischen, neugriechischen und ägyptischen Tänze | 27 |
| Die Formen der Tänze | 28 |
| Die Instrumentirung der Tanzmusik | 49 |
| Anhang. (Notenbeispiele) | 56 |

# Sachregister.


### A.

Abendtänze. 20.
Achter, der große 22.
Ackertanz. 27.
Albanischer Räubertanz. 27.
Allemande. 15. 17. 25. 44.
Anglaise. 19. 38.
Anschu. 25.
Antiker Tanz. 48.
Aufundab. 24.
Aus der Hand-Tanz. 25.
Auskehr. 25.

### B.

Baborak. 25.
Babaroka. 25.
Bacchantische Tänze. 10.
Bayerscher Ländler. 24.
Ballet. 47.
Ballete, allegorische. 14.
Ballete, galante. 14.
Ballete, heroische. 14.
Ballete, komische. 14.
Baskische Tänze. 17.
Bettlertänze. 24.
Bergomaskertanz. 19.
Biene, ägyptischer Tanz. 27.
Backshammerisch. 24.
Böhmische Menuet. 25.
Böhmischer Walzer. 15
Bolero. 17. 18.
Bourée. 15. 33.
Böttchertanz. 22.
Branle. 16. 35.
Bräutigamstanz. 23.
Brauttanz. 23.
Burgund. 25.

### C.

Cachucha. 18. 31.
Canaria, Cananio. 17. 29.
Castagnettentänze. 11.
Ceremonientänze. 10. 16.
Claymore. 18.
Chaconne oder Ciaconna. 16. 17. 33.
Chairo. 31.
Chika. 17. 29.
Chodovska. 25.
Christliche Kirchentänze. 19.
Contretanz. 35.
Copla. 31.
Cordax. 10.
Corrente. 34.
Cotillon. 17. 36.
Courante. 15. 16. 19. 22. 34.
Cracovienne. 27.
Cushion dance. 19. 37.
Czardás. 26. 39.

### D.

Dreischrittwalzer. 24. 42.
Deutsche. 24. 42.
Deutsche Tänze. 19. 42.
Doktortanz. 16.
Dreher. 25. 44.
Dreihundert Wittfrauentanz. 26.
Drischlag. 24.

### E.

Ecossaise. 16. 18. 37.
Ecossaisenwalzer.
El Ole. 18. 31.
Ehrentanz 23.
Englische Colonnentänze. 16
Escarraman. 17.
Esmeralda. 37.
Eugenie. 46.

### F.

Fackeltänze. 20. 23.
Fandango. 17. 30.
Feierliche Tänze. 14.
Figaroaise 47.
Firlefei. 20.
Folie d'Espagne. 18.
Forlana. 29.
Francaise. 36.
Frohnentanz. 24.
Fußtanz. 25.
Furie. 23.

### G.

Galante Tänze. 16.
Galopp, Galopade. 16. 45.
Gagliarda. 17. 22. 27.
Galliardische Volta. 17.
Gavotte. 14. 15. 33.
Geranco. 10.
Gesangtänze. 23.
Geschlechtertänze. 22.
Gesellschaftstänze. 13. 16.
Gibetana. 17.
Gigue, Gigue, Giga. 15. 16. 28. 31.
Golubez. 25.
Großvatertanz. 25. 47.
Grotesktänze. 13.
Guaracha. 18.
Guineo. 17.

H.

Hallischer Stiefelknechtsgalopp-walzer. 46.
Heidnische Tänze. 19.
Heilige Tänze. 15.
Heierlei. 20.
Hexenschlager. 24
Hexentänze. 19.
Hochlands-Reels. 18.
Hochzeitstanz 20.
Hongroise. 37. 40.
Hofballete.
Hoppaldei. 20.
Hoppetvogel. 24.
Hopser. 20. 24.
Hopswalzer. 16.
Hormos. 10.
Hornpipe. 19. 37.
Huettanz. 24.
Hüpftanz. 25.
Husicka. 25.
Husitska. 25.
Hussitentanz. 25.
Hyporchimata. 10.

J.

l'Imperiale. 36.
Johannestänze. 20.
Jota arragonesa. 18. 31.
Juan Redondo. 17.

K.

Kalamaika. 42.
Kegel-Quadrille. 47.
Kirmestanz. 24.
Kosak, Kosakisch. 25.
Kracowiak. 26. 39.
Kronentanz. 24.
Kunsttanz. 9.

L

Labetänze. 24.
Lafrans. 25.
Lancier. 35.
Länderer. 25.
Ländler. 24. 25. 42. 44.
Langaus. 42.
Lanzentanz. 17. 30.
Lasurisch. 25.
Laternentanz. 22.
Lehenschwinken. 24.
Lobetänze. 24.
Loure. 16. 33.

M.

Madrilena. 18. 31.
Maitanz. 24.
Masurka, Masurek, Masur. 27. 38.
Matelotte. 37.
Maurentanz. 18.
Matrosentanz. 19.
Measure. 19.
Mennet. 16. 32.
Mennet damur. 32.
Mennet dekoll. 32.
Mohrentanz. 18.
Moreska, Morisка. 17. 29.
Morris-dance. 18.
Musette. 16. 34.

N.

Nachtanz. 23.
Naturtanz. 9.
Neusteyrisch. 47.
Niederé Tänze. 14.

O.

Osnabrück. 45.

P.

Panaderos. 31
Paspje sardini. 25.
Paspje spanier. 25.
Passacaille oder Passagaglia. 15. 34.
Passamezzo. 19. 22. 27.
Passapied. 15. 33.
Pastorale. 35.
Pastorell. 25.
Pavane. 15. 17. 19. 30.
Platzmeistertanz. 23.
Platztanz. 25.
Polka. 25. 40. 41.
Polka-Mazurka. 39.
Polka tremblante. 41.
Polacca. 38.
Polonaise. 27. 38.
Polvillo. 17.
Pordon dantza. 17. 29.
Prosane Tänze. 15.
Pumanieska. 26.
Pyrrhischer Waffentanz. 10.

Q.

Quadrille. 16. 35.
Quadrille à la Cour. 36.

R.

Redowa, Redowatzka, Rejdowa. 40.
Reihentänze. 20.
Reiftanz. 22.
Religiöse Tänze. 12.
Rheinländer, Rheinländer Polka. 45.
Rigaudon. 33.
Ringelreigen. 20.
Ringeltanz. 20.
Romaika. 27.
Romaneska. 27.
Rondo. 34.
Rückelreih. 25.
Russe. 46.
Russischer Walzer. 46.

S.

Saltarello. 29.
Salontänze. 16.
Sarabande. 14. 16. 17. 23. 30.
Satyrische Tänze. 10.
Saut basque. 17. 29.
Schäfflertanz. 22.
Schartanz. 24.
Schleifer. 24. 42. 40.
Schleiftänze. 20.
Schnellwalzer. 16.
Schnitterhüpfel. 24.
Schnittertanz. 24.
Schöndo'r und stolz. 25.
Schottische Tänze. 18. 37.
Schottisch. 45.
Schreittänze. 19.
Schwäbisch. 24.
Schwäbischer Langaus. 24.
Schweinauer. 24.
Schuhplättler. 24.
Schwertertanz. 18. 19, 22.
Sema. 27.
Serieuse Tänze. 9.
Seguidillas. 17. 30.
Seguidillas Taleados. 31.
Serra. 23.
Siciliano. 16. 29.
Sicilienne. 37.
Siebensprung. 24.
Skátáva. 25.
Sousedská. 25.
Springtänze. 20.
Stajrys. 25.
Steyrsch. 24.
Strasak. 25.
St. Veitstänze. 20.

T.

Tambourin. 33.
Tarana. 18.
Tarantella. 27
Tanzlieder. 20. 47.
Taubentanz. 25.
Tempéte. 36.
Theatertanz. 47. 48.
Todtentänze. 9. 22. 25. 26.
Tourentänze.
Tragischer Tanz. 9.

Trauerreigen. 9.
Trümmertanz. 24.
Trenchmore. 19.
Tyrolienne. 45.

U.

Ungarese. 40.
Unrlec. 25.

V.

Varsoviamea. 37.
Verbunkas. 26. 40.
Vogel hupf auf d'Höh. 24.
Volkstänze. 14. 20. 26.
Vortanz. 23.
Volta. 19. 29.

W.

Waffentanz. 11. 19.
Walzer. 16. 19. 42.
Werbetänze. 26.
Wiener. 44.
Wiener Walzer. 42.

Y.

Yaleo de Xeres. 18. 31.

Z.

Zapatrado. 17. 31.
Zweitritt. 24. 46.
Zigeunertänze. 26.
Zitterpolka. 41.

# Einleitung.

Die Entstehung der Tanzmusik kann nur in jenen alten Zeiten gesucht werden, wo die Tonkunst überhaupt anfing, sich als selbstständige Kunst zu entwickeln und zu cultiviren. Als abgesonderter und untergeordneter Theil der Tonkunst ist die Tanzmusik in ihrem Wesen von eben so hohem Interesse, als die Gesang- und Instrumentalmusik (von welcher letzterem sie jetzt eine Abart bildet). Die Tanzstücke haben von Alters her in ihren Formen immer mit der Gesang- und ausgedehnteren Instrumentalmusik in engerer Verbindung und Verschmelzung gestanden und ihre Entwickelung und Cultur ging mit jenen in gleichem Schritt vorwärts. — Unter den neun Musen, die steten Begleiter Appollons, finden wir auch die Muse des Tanzes, „Terpsichore" welche zugleich die Muse der Chöre, da Gesang und Tanz in den allerältesten Zeiten innig verbunden war, und die erste Art Tanzmusik nur eine Art Gesang sein konnte. Wenn Pythagoras nach einer Sage die mathematische Berechnung der Intervallenverhältnisse nach den Hammerschlägen der Schmiede auf den Ambosen ordnete, so kann man eben so gut annehmen, daß diese gleichmäßigen und klingenden Schläge den ersten Impuls zur Rhythmik des Tanzes gaben. Das Vorhandensein des Rhythmus mußte unwillkührlich auf die Idee führen, Instrumente neben naturalistischen Hörnern des Stiers, den Pfeifen aus Bambus und Schilfrohr, den tonerzeugenden Kürbis- und Schildkrötenschaalen, zu erfinden, welche das Taktgefühl unterstützten und das waren die verschiedenartigsten Trommel-Pauken-Klapper- und Rasselinstrumente, welche selbst bei den unkultivirtesten Völkern die Hebung des Rhythmus beim Tanzen unterstützten, oft ohne die Hinzunahme tongebender Naturinstrumente.

Alle Mittheilungen über die Musik der Aegypter (einer der allerältesten) bestätigen, daß diese Urmusik bestimmt und geeignet war, durch ungezügelte Gewalt des Naturtons oder einzelner Töne und durch die erhöhte Schallkraft der Metallinstrumente das Pomphafte und Massenhafte des mystischen Isisdienstes zu erhöhen, ihre meist wilden Tänze zu regeln. So wenig wir auch ein klares Bild von der Musik der Alten gewinnen können, so finden wir doch immer, daß sie neben dem Gesang auch den Tanz übten, welcher letztere ohne irgend eine Art Musik nicht denkbar ist. Bei den Israeliten war es Moses, welcher den musikalischen Theil ausschließlich dem zum Tempeldienste bestimmten Stamme Levi zutheilte; der dann unter den Königen David und Salomo seine eigentliche Organisation erhielt, worin natürlich auch der religiöse Tanz mit inbegriffen war. Dies beweist der Tanz vor der Bundeslade, welche in friedlichen Zeiten im Tempel sich befand. Aus dem früheſten Dunkel der Geschichte Griechenlands finden wir einzelne Stämme, wie die Demeter, welche zur Verherrlichung ihrer Mysterien eine Art religiöses Lied, welches von lebhaften Tonreigen begleitet wurde, auszubilden sich bemühten und in diesen Tänzen (Tonreigen) lagen gewissermaßen die Keime der Poesie der Griechen. So waren Gesang und Tanz die Hebel, wodurch die griechische Poesie in unübertroffener Größe emporschoß. Verfolgt man die Geschichte der Tonkunst weiter, so wird man finden, daß von einer eigentlichen Tanzmusik kaum die Rede sein kann, bevor nicht der Volksgeist sich in die Weiterentwickelung der Tonkunst mischte, wie bei den Europäern und namentlich bei den Deutschen. Wenn nun die Musik sich bei manchen morgenländischen Völkern, wie z B. bei den Indern,

nicht aus ihrer Kindheit erheben konnte, so lag die Schuld daran, daß die Regierungsform eine priesterliche Theokratie war, mithin Musik, wie alle Künste und Wissenschaften im Alleinbesitz der Priester. Deshalb aber stand sie in der engsten Verbindung mit Religion und war so unwandelbaren heiligen Gesetzen unterworfen, daß die geringste Veränderung derselben als eine Entweihung des gottesdienstlichen Ritus angesehen ward. Ein ähnliches Hinderniß fand sich auch bei den Griechen. Die römische Schule ging zwar von der Melodie aus und gelangte durch die Nachahmungsformen zur Harmonie; allein diese Musik gehörte nur der Kirche an, wenn auch ein Fortschritt der Tonkunst unter dem Einfluß des Christenthums, wie der gregorianische Cantus planus, die Versuche der Mehrstimmigkeit in der Schule der Niederlande, der Venezianer und Deutschen bemerkbar war. Doch wirkte die Einführung des gregorianischen Gesanges umgestaltend auf den Volksgesang und dieser durchlief mehrere Phasen, erhielt höhere Bedeutung durch die Gesänge der französischen Troubadoure und der deutschen Minnesänger. Das weltliche Lied gewann dadurch immer mehr Geltung, obgleich es sich in seiner Erfindung, namentlich in Bezug auf Melodie und Rhythmus nur wenig von dem geistlichen Liede unterschied. Die knappe Form des Liedes gestaltete sich, wesentlich unterstützt durch den Tanz mit seiner Rhythmik, als erste selbstständige Instrumentalform. Die erste Art Tanzmusik war das Tanzlied; denn letzteres wurde während des Tanzes zur Regelung der langsamen Tanzschritte und Pas von den Tänzern oder Tänzerinnen abgesungen. Als natürlich die Tänze complicirter wurden und ein rapideres Tempo annahmen, war es nicht mehr möglich, während des Tanzens zu singen. Man war daher darauf bedacht, den Gesang durch verschiedene Musikinstrumente zu ersetzen, welche zunächst aus mancherlei Schlaginstrumenten bestanden. Namentlich in den südlichen Ländern wurden zunächst zur Tanzmusik Castagnetten, Tambourins und Trommeln verschiedener Art verwendet und die fehlende Melodie mußte bald durch einfache Streich- und Blasinstrumente ersetzt werden, sobald der Gesang wegfiel. In den deutschen Landen einigten sich die Instrumentisten zu einer besondern Zunft und blieben nicht mehr „vahrende Lüte" ohne bürgerliche Rechte. Auf diese Weise war der Tanz, als erste selbstständige Instrumentalform, für die Tonkunst von großer Bedeutung, bezüglich aller übrigen Gattungen der Musik.

Die Tanzmusik wird von Vielen, die in das Heiligthum der Musik sich eingeschlichen zu haben glauben, mit mitleidigen, wohl gar mit verächtlichen Blicken betrachtet und ihre Existenz nur als ein seichtes Erheiterungsmittel, für ungebildete Kreise bestimmt, angesehen. Gleichwohl haben viele große Componisten es nicht verschmäht, auch die Tanzmusikliteratur zu bereichern; wenn auch unter den verschiedenen Arten der Musik, wie Kirchenmusik, Concertmusik, Opernmusik, Kammermusik, Unterhaltungs- oder Salonmusik, die Tanzmusik die niedrigste Stufe einnimmt. Es wird wohl Niemand leugnen können, daß außer Geschick und Glück ein besonderes Talent dazu gehört, in der Tanzmusik Epoche zu machen. Von den vielen Componisten, welche sich in der Tanzmusik versuchen, gelingt es nur wenigen, daß sie, als „Dioskuren" vergöttert, wie Strauß und Lanner, gleich Sternen am Musikhimmel glänzen. Die genannten Tanzcomponisten in den dreißiger Jahren vermochten, daß die Lebenslust der Wiener sich „zu einer sybaritisch trunkenen Selbstvergessenheit steigerte". — Daß, um sich auf eine solche Höhe zu schwingen, außer Talent auch tüchtiges Studium der Harmonie und Instrumentalkenntnisse erforderlich sind, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

Außer der religiösen und wahren kirchlichen Musik sind die Formen der Tanzmusik in jeder andern Art von Tonwerken zu finden, wie in den weltlichen Oratorien, in der Gesangmusik, so wie in der Kammer- und Salonmusik, worin ihre Rhythmen durch eine größere Ausdehnung eine Gestaltung angenommen haben. Alle Kunstformen der Musik haben ihre Entstehung nur dem Lied und dem Tanz, welche die Urstoffe bilden, zu danken. So sind die großartigen, humoristischen Scherzi's in den Symphonien und Sonaten nur eine erweiterte Form der Menuett. Die Balletmusik in den Opern besteht aus den verschiedensten Tanzformen; selbst in den Gesangstücken, namentlich französischer Opern, (wie von Auber) findet sich nicht selten die Walzerform in künstlerischer Ausdehnung, auch wohl selbst in der Ouverture verwendet. In den Concerten und Concertinos für einzelne Instrumente ist nicht selten die Polonaisenform als Finale in weiterer Ausspinnung glücklich verwebt. Die frühere sogenannte Suite für

Instrumental- und Claviermusik, (welche auch jetzt wieder auftaucht) enthält fast lauter Tanzformen der älteren Zeit, wie Allemande, Bourreé, Courante, Gagliarda, Passepied, Sarabande u. A. Hat doch selbst J. S. Bach (und auch andere Orgelcomponisten) sich nicht gescheut, die genannten alten Tanzformen in die Orgelmusik aufzunehmen, was bei dem ernsten Charakter jener Tanzstücke und deren künstlicher Umformung nicht zu tadeln sein dürfte. Unsere jetzigen bekanntesten Tanzformen, wie Walzer, Galopp, Polka, Contretanz u. a. können allerdings nicht mit ihren sinnlichen Reizen in Orgelstücke umgewandelt werden. —

Die Tanzmusik ist mit der Marschmusik am nächsten verwandt, weil beide Arten den Zweck haben, die Bewegungen Vieler zu rhythmischem Gleichmaße zu regeln. Dadurch stellt sich heraus, daß namentlich die Tanzmusik mehr einem äußern, als einem künstlerischen Zwecke dient. Zu diesem Zwecke ist es sehr nothwendig und von der äußersten Wichtigkeit, daß das rhythmische Element, entschieden stark accentuirt, zur Geltung kommt. Im Takte „zwingt sich die unendliche Lebenslust in ein Maaß." Die Gewalt dieses „ihr selbst aufgelegten Gesetzes, zwingt die in träger Gewohnheit sich bewußtlos überlassene Sinnlichkeit, mit neuem Pulsschlage zu neuem Lebensreize empor." Die Macht des Taktes „auf den sinnlichen Körper" ist eine Thatsache. Er hat eine Kraft, die, wie die Elektricität, das Nervensystem aufrüttelt und in einen neuen Lebensact versetzt. Schon das bloße scharftaktirende Trommeln wirkt auf den culturlosen Menschen wie „ein Rausch".

Die Formengesetze für Tänze erstrecken sich nur auf kleinere Gliederungen, die, symetrisch geschlossen, ein Ganzes bilden. In solchen gleichmäßigen Zusammenstellungen von einzelnen kleineren Rhythmen, liegt der sinnliche Rhythmus für das Einheitliche. Die Formenproportionalität darf im Tanz nie in den Hintergrund treten, sonst hört ein solches Stück auf, ein wirkliches Tanzstück zu sein. — Betrachtet man die sinnlichen Einzelnheiten eines dahin-fluthenden Tanzes, so ergiebt sich, daß der Rhythmus nur in kleinen bestimmten Theilen sich regelmäßig fortspinnt. In der Tanzmusik ist die Rhythmik überall in ihren sinnlichen Reizen durch anmuthige Melodienführung dem Ohre leicht faßlich. Die Eindringlichkeit der Melodie steigert sich durch den Accent, durch welchen letztern Melodie und Rhythmus gehoben wird. Der Accent ist das stärkere Erklingen von Tönen, welche in einer Kette von Noten den wichtigern Inhalt haben. Natürlich kann nur von einem rhythmisch sinnlichen, aber nicht von einem deklamatorischen Accent die Rede sein, wenn auch, wie in früheren Zeiten, ein höchst einfaches Lied die Tanzmusik abgab. Das Gleichmaß des Taktes und die regulären Einschnitte der Melodie treten in dem Accent noch mehr hervor. Er betrifft namentlich die erste Note eines jeden Taktes, mag es nun eine Note von längerer oder kürzerer Dauer sein. Der Accent kann selbst durch unregelmäßiges Eintreten, wie namentlich auf Synkopen, oder wie im Mazurek, oder in der Polonaise auf das zweite oder dritte Viertel fallen, aber fast nur in der Melodie. Im Basse aber dürfen dagegen nie Synkopen eintreten, denn diese würden nur störend in den Tanzrhythmus eingreifen. Ausnahmen davon können nur in besonderen Fällen stattfinden, wo es die Charakteristik des Tanzes mit sich bringt, was später bei der Vorführung der einzelnen Tänze sich zeigen wird.

Tritt der Rhythmus in irgend einem Tanze nicht ganz entschieden auf, worin namentlich die Begleitungsfiguren nicht streng gehandhabt werden, und besonders der Baß nicht den Anfang eines jeden Taktes markirt, so ist ein solches Tanzstück nicht zum Tanzen geeignet und gehört nicht in die eigentliche Tanzmusik. So giebt es Tänze, in denen selbst eine bestimmte Anzahl von Takten in Anwendung kommt, wie in dem Contretanz, in welchem jede Nummer eine bestimmte Anzahl Takte haben muß, da in den festgestellten Pas jeder Schritt musikalisch berechnet ist. Zu solchen Berechnungen in gleichartigen Rhythmen gehört aber nicht blos ein combinirender Verstand, sondern ebenfalls Talent, was sich in den engen vorgeschriebenen Rahmen frei fühlen muß und dem Componisten nur dadurch ein Monopol für seine Zeit schaffen kann.

Neben der Rhythmik im Tanze spielt nun auch die Melodie in absoluter Weise eine große Hauptrolle, welche sich in den rhythmischen einzelnen Theilen in ziemlich festgestellten Figuren, die einer größern oder kleinern Anzahl von Noten bedürfen und von dem Tempo

und der Art des Tanzes abhängen. Es würde ein arger Mißgriff sein, wollte man eine Walzermelodie mit Sechszehntheilfiguren bedenken, oder in einer Polka halbe Taktnoten in der Melodie anbringen. Die sich dem Rhythmus anschließende Tanzmelodie hat nun den Zweck, in zierlichen, heitern Weisen dem Ohre eindringlich zu schmeicheln, dadurch die Lust zum Tanzen hervorzurufen und auch den gleichmäßig fortgehenden monotonen Rhythmus auszuschmücken, in dem Tanzenden eine fröhliche Stimmung hervorzurufen. „Die Melodie ist" wie Schiller sagt, „des Wohllauts mächtige Gottheit, die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung, die der Nemesis gleich an dem goldenen Zügel lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt". — Da nun Rhythmus und Melodie in der Tanzmusik die Hauptfaktoren sind, so ist es natürlich, daß die Harmonie nicht störend eingreifen darf, um Grazie und Anmuth, überhaupt das „reizende Tonspiel", zu zerstören. Die harmonischen Wendungen in den meisten Tänzen können sich daher nur auf einen Wechsel der Akkorde, der Tonika, Quinte und Quarte ausdehnen oder anders ausgedrückt, sich meist nur auf den tonischen Dreiklang und den Hauptseptimenakkord der Dominante und deren Verwechselungen beschränken. Außer diesen zwei Hauptharmonien sind andere harmonische Harmoniewendungen dem Flusse der Melodie hinderlich und andere Harmonienfolgen können nur selten schnell vorübergehend angebracht werden. Fremdartige und gesuchte Harmonien sind nichts weniger, als ein Bedürfniß für einen electrisirenden Tanz. Alle künstlichen Akkordverbindungen und Akkordfolgen mit übermäßigen und verminderten Intervallen, machen die Tanzmelodie schwerfällig und schwunglos und erschweren nur die Faßlichkeit der Tanzweise. Uebermäßige und verminderte Intervalle können in einer reizenden Melodienphrase nur die Rolle einer ausschmückenden Durchgangs- oder Wechselnote spielen, ohne die Harmonienfolgen in ihrer Einfachheit zu hemmen. Die wirkliche Tanzmelodie muß immer so beschaffen sein, daß sie selbst von nicht musikalischen Leuten leicht gefaßt und im Gedächtniß behalten werden kann. Allerdings vertragen manche, besonders langsamere Tanzformen, pikantere Harmonienfolgen, aber letztere dürfen dennoch nicht störend für den natürlichen Melodienfluß sein. Eine populär gewordene Tanzmelodie wird stets den Beweis liefern, daß ihre unterlegte Harmonie höchst einfach gehalten ist, und sich, wie eine Ziehharmonika, nur auf zwei Akkorde beschränkt. —

Wenn nun die Tanzmusik in ihrem Wesen der „bunten, lachenden, vorübergaukelnden Lust der Welt" dient, so ist sie gerade das Gegentheil der echten Kirchenmusik, welche nur für ernste, religiöse Zwecke ihre Bestimmung hat. Der letzteren ist das längste Leben beschieden; denn man hört in den Kirchen „Intonationen, deren Entstehung in die ersten christlichen Jahrhunderte fällt; wir hören Choräle aus dem früheren Mittelalter", Kirchenstücke, Motetten aus älteren Zeiten, welche man nicht als bloße Antiquitäten vorführt, sondern die immer ihren Zweck, zu erheben und zu erbauen, fortbehalten. Dagegen ist die Tanzmusik dem Schicksal alles Irdischen unterworfen; denn die in einem Jahre auftauchenden Tanzstücke gleichen einjährigen duftenden Blumen und schillernden Schmetterlingen, an welchen sich die Tanzwelt weidlich freut und sättigt, und im nächsten Jahr als abgedroschen bei Seite gelegt werden, um neueren Erscheinungen Platz zu machen. Doch nicht alle verschollenen Tänze, die früher ganz- und halbdutzendweise in den Musikhandlungen für Pianoforte erschienen, waren doch mitunter welche, die nicht geradezu flüchtigen Schatten glichen, sondern ihr Dasein länger fristeten. So werden besonders solche Tänze, welche in das Volk übergingen, und im Gedächtniß blieben, namentlich von älteren Leuten noch gern gehört, auch wohl selbst gespielt, als Erinnerung an ihre Jugendzeit, da dieselben Mode waren. In den jetzigen „Gesellschaftskränzchen", wo man aus ökonomischen Rücksichten sich mit einem Orchester von einer Violine und Pianoforte begnügt, spielt man häufig zum Schluß statt des Cotillons ein Quodlibet alter „Favoritänze" als „Kehraus". — Aus dem Mittelalter stammen Bilder, welche in ihrem Ausdrucke die „Vergänglichkeit alles Irdischen" in der Form eines Tanzes darstellen, „in jenen krausenhaft komischen Bildern, wo das Gerippe des Todes alle Lebensalter und Stände mit burlesken oder höhnenden Geberden des Tanzes holt." (Man sehe den Todtentanz Holbeins).

Zu allen Zeiten ist die Tanzmusik, obgleich sie mit vornehmen Blicken immer als am niedrigsten stehende Genre der Musik betrachtet wird, immer die „Beherrscherin eines großen Reichs" gewesen, da sie als die verständlichste Musik den Dilettantismus für sich hat, wozu

noch die jugendlichen Schaaren der Tanzlustigen kommen. Auf die jüngere Generation wird die Tanzmusik immer ihre Zugkraft ausüben und manche Concerte (wie in kleinen Städten) würden weniger besucht werden, wenn nicht nach Beendigung des Concerts ein „Ball" statt fände. In Folge der ausgedehnteren Form unserer jetzigen gebräuchlichen Tänze mit Einleitung und Coda oder Finale und der brillanteren Instrumentirung gegen früher, haben die Tanzcompositionen auch auf den Programmen unserer Concerte an öffentlichen Orten und in Gärten einen bleibenden Sitz genommen. Es dürfte wohl jetzt selten vorkommen, daß man sich auf Dörfern mit einer Tanzmusik von drei oder vier Mann (zwei Violinen, Baß und Clarinette) begnügt. Die Mitwirkung einer Trompete bei solchen kleinen Orchestern mußte in frühern Zeiten, namentlich auf Dorfkirmsen, besonders honorirt werden. Gewöhnlich einer der Violinspieler nahm die Trompete zur Hand, wenn von einem der Tanzenden das Wort „Messing" den „Musikanten" zugerufen wurde. Zum „Abblasen" aus geöffneten Fenstern des Tanzsaales oder im Freien, um die Tanzlustigen herbei zu locken, benutzte man gewöhnlich zwei Clarinetten und zwei Trompeten.

So wie nun die Kleidertracht vor und nach dem steifen Reifrock bis zur bauschigen umfangreichen Crinoline ihre hundertfachen Veränderungen erlitt, so war auch die Tanzkunst und Tanzmusik der Mode unterworfen. Neue Tänze entstanden in verschiedenen Ländern, die die fortschreitende Cultur hervorrief, um alte zu verdrängen oder dieselben veränderte und mit neuen Namen belegte. Die Cultur bewirkte eben so gut ihren Fortschritt im Bereiche der Tanzmusik, als in den übrigen Arten und Formen der Gesang- und Instrumentalmusik. Die Tänze an den Höfen Europa's gingen meist auf das Volk über und die Moden derselben fanden bald Eingang, selbst auf den Tanzböden der geringsten Dörfer. Nicht selten war es auch umgekehrt, daß neue Tänze ihre Entstehung nicht den höhern Kreisen verdankten und umgedreht ein neuer Tanz im Volke selbst entstand und später erst sich in vornehmeren Gesellschaften einheimisch machte. Ein schlagendes Beispiel giebt die Geschichte der böhmischen Polka. Selbst Revolutionen wirkten zuweilen entschieden auf die Moden der Tänze ein. Nichts aber hat mehr Aehnlichkeit mit dem Tanze, als die Politik. In einem Roman, betitelt: „König Jerome Napoleon" wirft der Verfasser desselben (E. M. Oettinger) „einen Blick auf die Geschichte und Politik der Tänze". Die geistreiche, sarkastische und witzige Darstellung über diesen Gegenstand soll hier wörtlich folgen. Uns erscheint „Tanz" ein eben so vielgestaltiger, vielköpfiger und schwer zu erklärender Begriff, als das tausendfarbige, chamäleontische Wort „Politik". Beide haben überhaupt ungemein viel Aehnlichkeit. Tanz ist in unsern Augen die Politik der Beine und Politik ist umgekehrt die Tanzkunst jener höchst complicirten, schwerfälligen und kostspieligen Maschine, die wir Staat nennen und womit manche Nation, beiläufig gesagt, nicht eben allzugroßen Staat machen kann.

Nichts ist unbeständiger als Tanz und Politik. Beide sind einem ewigen Wechsel unterworfen. Jede neue Zeit gebiert eine neue Politik, und jede neue Politik erzeugt neue Tänze. Der Tanz ist fast immer ein bildlicher Commentar zur Politik der Zeit, wie die Politik, umgekehrt, in der Regel ein Commentar zu den Tänzen der Zeit ist.

Haben die Sterblichen, — woran gar nicht zu zweifeln ist, schon zur Zeit der Sündfluth getanzt, dann kann das, was unsere Vorfahren damals getanzt haben, nichts Anderes gewesen sein, als eine Art antediluvianischer Polonaise, unter deren patriarchalischen Klängen die Menschen- und Thierheit eingezogen ist unter das schützende Dach der Arche Noah's. In jener glücklichen Zeit lagen Politik und Tanz noch in den Windeln: Beide hatten einen rührend einfachen Charakter.

Zu jener Zeit, als das jüdische Volk noch eine selbstständige Nation war und die Politik ihres Staats in den Händen der Oberpriester lag, war der Tempel zu Jerusalem der Tanzsaal, in welchen die frommen Chöre, mit der Gesetzesrolle in der Hand, vor der Bundeslade tanzten. — Auch bei den andern Völkern des grauen Alterthums kannte man nichts Anderes, als Altar- und Opfertänze.

Im Mittelalter, als die Politik der Fürsten im blinden Glauben des „beschränkten Unterthanenverstandes", ihre mächtigste Stütze fand, artete der Tanz in eine Krankheit, in eine Art politischen Blödsinns aus: die halbe Welt litt an der Chorea Sancti Viti, am Sanct-

Veitstanze. — Zur Zeit der Cardinäle Richelieu und Mazarin, gab Frankreich den Ton der Politik, wie den der Tänze an: ganz Frankreich tanzte die Sarabande, jenen Tanz, den Richelieu mit Marion Delorme und Mazarin mit Annen von Oesterreich, der Wittwe des dreizehnten Ludwigs, zu tanzen geruhten.

Als Ludwig XIV. — großjährig und selbstständig geworden, — im Fräulein von La Vallière seine erste und im Fräulein von Fontanges seine zweite Liebe vergessen hatte, erfand die Politik zu Gunsten seiner dritten Neigung, der Marquise von Montespan, die Reifröcke und den Menuet, zu welchem Meister Lully die Musikbegleitung erfand, so ernst und schwerfällig, wie die riesengroße Perücke, die auf dem Haupte des Componisten der Fêtes de l'Amour et de Bacchus balancirte.

Zur Zeit des fünfzehnten Ludwigs, als das Weiberregiment und Maitressenherrschaft die Entrechats und Rösselsprünge der französischen Politik vorzeichneten, prädominirte der „Cotillon" oder, deutsch ausgedrückt, der Unterrock. Ganz Frankreich tanzte nach der Pfeife des Cotillon II., wie Friedrich der Große die Freundin der Kaiserin Maria Theresia, die allmächtige Marquise von Pompadour, zu nennen geruhte. — In diesem Tanze spielt, wie bekannt oft das Schnupftuch eine Hauptrolle. Jeder, dem sie es zuwarf, war der Günstling des einflußreichen Unterrocks; zuerst kam der Herzog von Choisel, dann der Cardinal von Bernis. Letzterer war als Abbé einer der gewandtesten Tänzer und als Minister einer der gewandteslen Staatskünstler seiner Zeit.

Zu Anfange der französischen Revolution begann die Herrschaft der Quadrille. Auch dieser Tanz war ein plastischer Commentar, ein rhythmischer Ausdruck jenes ewig denkwürdigen Zeitabschnitts: der König und die drei Stände bildeten die Quadriga, das Viergespann der getheilten Staatsgewalt.

Als aus dem Schooße des Convents die Schreckensherrschaft und mit ihr die „Alles gleichmachende Madame la Sainte Guillotine" heraufstieg, tanzte das fieberkranke, blutberauschte Volk nichts Anderes, als die „Carmagnole" und sang dazu sein „Ça ira, ça ira, les Aristocrates à la lanterne", während der „König der Henker" und der Henker des Königs, Meister Samson, auf dem Greveplatze, beklatscht von den dafür eigends besoldeten Strickstrumpfweibern, Tricoteuses genannt, dem Enkel des heiligen Ludwigs, dem Könige und der Königin, dem Herzoge von Orleans-Egalité und nach und nach allen Häuptern der Gironde und des Berges, mit gleicher Gemüthsruhe und gleicher Unparteilichkeit die Köpfe abschlug.

Später, als Napoleon mit starkem Fuße den „Lindwurm der Anarchie", die Hyder der Revolution, den nemaischen Löwen der Volksherrschaft in den Staub trat, machte die Contre-Revolution und fast gleichzeitig mit ihr der Contredanse mit seinen „Chaînes anglaises" und „Grandes Promenades" seine usurpatorischen Rechte geltend.

Doch als der Glücksstern des großen Corsen zu erblassen begann, als die Heeressäulen der Verbündeten Frankreichs Grenzen überschwemmten, schmuggelten die deutschen Truppen den heimathlichen Ländler ein, und das vom Zenith seiner Macht herabgestürzte Frankreich mußte sich nun Congré, malgrê, dazu bequemen, Politik und Tanz nach der Pfeife und Melodie der Alliirten zu regeln.

Zur Zeit des Wiener Congresses, in dessem Schooße die Gestalt des neuen Europa's berathen ward, usurpirte der deutsche Walzer eine Macht, die sich von der Donau bis zur Seine erstreckte. Frankreich verlor, trotz aller seiner künstlichen Sprünge und Wendungen seines diplomatischen Tanzmeisters Talleyrand, seine politische Selbstständigkeit und mit ihr die Souveränität seiner Nationaltänze.

Nach der Restauration des achtzehnten Ludwig liebäugelten die Politik und der Tanz Frankreichs mit England und Rußland und warfen sich gleichzeitig der Anglaise und dem Mazurek in die Arme.

Als Karl X. im Jahre 1830 die gesetzmörderischen Ordonanzen Polignacs wie Blitze vom blauen Julihimmel herniederzucken ließ, da erhob sich im Nu die beleidigte Volksmajestät und jagte, wie im Galopp, in drei Tagen drei Dynastien der faul gewordenen Lilien aus Frankreich hinaus. — Mit den drei glorreichen Julitagen begann die Herrschaft des Bürgerkönigs, des Galopps und jenes beneidenswerthen Herrn Musard, der noch jetzt der Abgott

aller Grisetten, der Dalai-Lama, der Gungl des französischen Galopps ist. Der beste Tänzer dieses Tanzes war, wie bekannt, der Sohn Louis Philipps, der Herzog von Orleans, der einen nicht geringen Theil seiner großen Popularität der ausgezeichneten Fertigkeit zu verdanken hatte, mit welcher er im gestreckten Galopp die Herzen aller Frauen der Pariser Bourgeoisie mit sich fortzureißen verstand.

In Deutschland behauptete unterdessen der Walzer sein althistorisches Recht. Lanner und Strauß waren der Castor und Pollux, der Bandello und Boccaccio jener reizenden Novellen-Walzer und Walzer-Novellen, die sich, zwei Jahrzehnte, in die Beifallskränze der entzückten Tanzwelt theilten und ihren Schöpfern in den Annalen der Tanzmusik ein unvergängliches Denkmal bauten aus zündenden Melodien und synkopirten Rhythmen, welche siegreich die halbe Welt durchzogen und überall Propaganda machten für den immer weiter um sich greifenden Cultus des deutschen Walzers.

Während der achtzehnjährigen Juste-milieu-Herrschaft des sogenannten Bürgerkönigs Louis Philippe hielt Frankreich die „rechte Mitte" zwischen dem bonapartischen Contredanse und dem orleanistischen Galopp; ersterer artete indeß immer mehr und mehr in eine Art von Travestie und Carricatur aus, und auf diese Weise entstand wie in der Politik, so auch im Tanze, der sehr ehrenwerthe Cancan, eine Blasphemie des spanischen Fandango, ein frivoles Pasquill auf Sitte und Anstand, ein in Tanzform umgegossener „Faublas". — Man muß ihn sehen, diesen Cancan, getanzt von der Grisette und dem Studenten, um zu verstehen die Grammatik und Syntax, die Logik und Skepsis der Pariser Liebe, wie sie ursprünglich aufgeschossen ist im Quartier Latin und auf allen Bällen des sehr ehrenwerthen Pere Mabille und von wo sie wie eine Schlingpflanze über alle Klassen der Gesellschaft ausgebreitet ward. Die Schamlosigkeit dieses Tanzes, die mit der Politik der rechten Mitte gleichen Schritt hielt, war das faule Ei, aus welchem die communistische Polka, die dralle, schwarzäugige Zigeunerdirne aus den böhmischen Wäldern und mit ihr, wenige Jahre später, die socialistische Februar-Revolution und der großartige Kladderatatsch des Jahres 1848 hervorbrach." Die spätere Politik hat mit der Quadrille à la Cour in ihren Pas eine unverkennbare Aehnlichkeit. —

Die Tanzmusik, wenn sie ihren Zweck erfüllen soll, darf sich jedoch nicht ihrer eigensten Lebensbedingung, der gegliederten Formung des Tonstoffes entschlagen, sie wird und muß immer „Formalmusik" bleiben. Man ist in neuerer Zeit bemüht, die Tanzformen in einer höheren Gestaltung in den Genre der Salon- oder Unterhaltungsmusik hineinzuziehen, um so zu sagen den Dilettantismus in eine höhere Sphäre hinaufzuziehen. In Folge dessen ist die Pianofortelitteratur mit Valse, Polka, Galopp, Polka-Mazurka de Salon im Uebermaaß ausgestattet und verdrängte die klassische Sonate, für welche eine Ueberfülle von zahllosen, musikalischen Bonbons — wie Nocturnes, Impromptus, Pencées Fugitives, Lieder ohne Worte u. a. eintrat. Ja berühmte Pianoforte-Virtuosen zogen (wie schon früher die Violinvirtuosen die Polonaise) die Walzerform in das Bereich der Virtuosenstücke, um sich des Beifalls des Dilettantismus zu sichern. Um originell zu erscheinen, versuchten neuere Componisten in den stabilen Formen und Begleitungsfiguren Aenderungen eintreten zu lassen, um der modernen Technik zu genügen. Wenn nun auch Salonstücke in Tanzform nicht für den Tanz bestimmt sind, so dürfen dennoch diese nicht durch falsche Zuthaten in charakterlose Bastarde ausarten. Sind doch manche Salonwalzer dadurch ein mixtum compositum von Walzer, Mazurka, Polka-Mazurka und Tyrolienne geworden. Oft sind jetzt Polkas, selbst solche zum „Darnachtanzen" bestimmt, so beschaffen, daß ihre eigentliche Form fast unkennbar wird, denn es sind darin die Formen der Polka, des Geschwindmarsches, des Galopps und des zweivierteltactigen Contretanzes so unter einander gemischt, so daß man beim Anhören kaum merkt, was es sein soll, und das für Manchen anscheinend Originale ist nahe eine Folge der Phantasielosigkeit. Wie wundervoll behandelte nicht C. M. v. Weber die Walzerform höherer Gestaltung in seiner höchst poetischen „Aufforderung zum Tanz". Eine Abweichung in der Melodienführung, die dem Charakter des Walzers fremd, ist nirgends zu finden. Wenn auch Chopin in seinen originellen Mazurken den ursprünglichen Typus mit seinen scharf abgränzenden Rhythmen oder vielmehr deren Einschnitte und deren punktirten Noten verließ, und dadurch der Melodie einen weichern melancholischen Charakter verlieh, so hatte er doch nicht gewagt, die einfache Beglei-

tungsfigur umzustürzen. — Bei dem immerwährenden Bedürfniß neuer Tänze ist es nicht zu wundern, wenn Tanzcomponisten melodienreiche Opern ausbeuteten, um gefällige Opernmotive in die gebräuchlichen Tanzformen zu pressen. Dies ist immer noch besser, als wenn weiland Mattheson eine Choralmelodie in eine Polonaise gewaltsam umwandelte und so eine kirchliche Melodie profanisirte, um diese aus der Kirche auf dem Tanzboden verenden zu lassen. Wenn man in Paris nach den zündenden Melodien des Rossini'schen „Stabat mater" Contretänze drechselte, so war dies mehr eine Ironie auf die an sich so schöne, doch unkirchliche Musik.

Mag es immerhin Leute geben, die alle Erscheinungen in der Musikwelt, wenn sie nicht der ernsten Musik angehören, für „Dilettantenmusik" halten, wie komische Opern, heitere Gesänge und Tanzstücke, so wird der wirkliche Musiker und Kunstfreund zugeben müssen, daß es Tanzcompositionen giebt, die in ihrer Art vollendet zu nennen sind und als Kunstwerke unter die klassischen Erzeugnisse gehören. Die Geschichte der Musik kann nicht umhin, von den Erscheinungen in der Tanzwelt „Notiz" zu nehmen, und dem Entwickelungsgange der Tanzkunst die nöthige Aufmerksamkeit zu schenken, was nicht nur interessant, anziehend, sondern auch lehrreich sein wird. Schon ältere Musiker erkannten, wie nützlich es sei, die verschiedenen Tanzformen kennen zu lernen. Aus diesem Grunde bemerkt J. Ph. Kirnberger (1777) in einer Vorrede seines: „Recueil d'Airs de danse caractéristiques": „Um die zum guten Vortrag nothwendigen Eigenschaften zu erlangen, kann der Tonkünstler nichts Besseres thun, als fleißig allerhand characteristische Tänze spielen. Jede dieser Tanzmusiken hat ihren eigenen Rhythmus, ihre Einschnitte von gleicher Länge, ihre Accente auf einerlei Stelle in jedem Satz; man erkennt sie also leicht, und durch das öftere Executiren gewöhnt man sich unvermerkt, den einer jeden eigenen Rhythmus zu unterscheiden und dessen Sätze und Accente zu bezeichnen, so daß man endlich leicht in einem langen Musikstücke die noch so verschiedenen und durch einander gemischten Rhythmen Einschnitte und Accente erkennt." Bevor nun die Formen der verschiedensten Tänze vorgeführt werden, um deren Merkmale anzudeuten, ist es nothwendig, über die Tanzkunst der Alten einige Bemerkungen anzuführen, wenn auch keine Tanzmelodien aus jener Zeit, als die Musik überhaupt noch in der Wiege lag, mit Noten angeführt werden können, da eine Aufzeichnung nicht stattgefunden. — Erst nach einem gewissen Aufschwunge der geistlichen Musik entstand die weltliche, aus welcher letztern die Tanzmusik in besonderen Formen merklich empor blühte und dies konnte nur erst dann geschehen, als die weltliche Musik in ihrer Kultur entschieden von der Kirchenmusik getrennt, sich nach und nach in die Höhe schwang.

## Von den Tänzen der Alten.

Die Geschichte der Tanzkunst weist nach, daß die Tänze der Altägypter, Juden, Altgriechen, Römer, die christlichen Kirchentänze im Mittelalter, die Tänze der Italiener, Spanier, Franzosen, Deutschen, Schottländer, Engländer, Schweden, Holländer, Böhmen, Ungarn, Polen, Russen, Walachen, Türken, Neugriechen und Neuägypter zunächst im Allgemeinen der Ausdruck ihrer Lebensfreuden war. In diese Kategorie können allerdings die Trauerreigen und Todtentänze und die Tänze bei dem religiösen Kultus nicht gezählt werden, weil diese unmöglich die Bestimmung haben konnten, Freude und Lust am Leben zu erzeugen, sondern die Bewegungen des Körpers drückten in solchen serieusen Tänzen die Empfindungen des Gemüths aus, wie es auch noch viel später in den pantomimischen Tänzen der Fall ist. Von einer wirklichen Musik nach unserm Sinne kann bei den alten Naturvölkern noch nicht die Rede sein, da man ohne cultivirte Musikinstrumente Töne nicht harmonisch verbinden konnte. Da nun die erste Musik Gesang war, so liegt es nahe, daß der in den Bewegungen des Tanzes liegende Reiz durch Gesang begleitet, gehoben wurde. Dieser Gesang als Tanzmusik war allerdings nicht als wirklicher Gesang zu bezeichnen, da er ein Mittelding zwischen Declamation und Gesang oder eine singende Rede war, gleich den Intonationen der Geistlichen in den ersten christlichen Kirchen. Der rohe Naturtanz, welcher einzelne Menschen gesellschaftlich zusammen führte, war jedenfalls der erste Ansatz zur Kultur, so wie der seriöse und tragische Tanz bei ernsten Begebenheiten des Lebens die Grundlage des Kunsttanzes werden mußte, aus welchem sehr natürlich die Plastik hervorging. Dabei war jedoch die Musik an eine langsamere Entwicklung gebunden. Um aus ihrem ersten rohen Zustande sich zu „jenem Rang im System der Künste zu erheben" bedurfte sie „einer höhern Stufe der Intelligenz". Tanz und Musik konnten erst auf den Höhen ihrer Erfolge als unzertrennlich zusammentreten.

## Die ägyptischen Tänze.

Die alten Aegypter hielten den Tanz bei allen religiösen und weltlichen Begebenheiten für ein nothwendiges Bedürfniß. Die Festlichkeiten zu Ehren ihres heilig angesehenen Stiers Apis, (besonders wenn ein neuer gefunden wurde) waren mit Tanz verknüpft und die Priester selbst stellten als Tänzer an den Ufern des Nils mythologische Scenen und den Lauf der Sterne dar. Gesang und Tanz war eine Hauptbedingung bei Leichenbegängnissen und wüsten Trinkgelagen (Orgien). Die alten ägyptischen Denkmäler und Grabesgrotten mit ihren Abbildungen geben den Beweis, daß die Tanzkunst auf einer bedeutenden Höhe stand; denn die abgebildeten tanzenden Gruppen stellen nicht blos ungebundene Freude und rohe Sinnlichkeit dar, sondern auch würdige Gefühle des Ernstes und der Sanftmuth nach festgesetzten Regeln und Gesetzen.

## Die Tänze der Juden.

Die Kinder Israel, welche nach Aegypten übersiedelten, hatten ohne Zweifel die religiösen Tänze der Aegypter aufgenommen und auch später noch, nach ihrem Auszuge aus Aegypten, beibehalten. Zum Durchmarsch durch das rothe Meer hatte die Prophetin Mirjam, Aaron's Schwester, (wie die Bibel 2. B. Mose 15, V. 20 erzählt,) einen Festtanz arrangirt; sie „nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken am Reigen, und

Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen". Man sieht hieraus, daß in diesem festlichen Tanze mit Gesang von den Weibern kleine Handpauken als Begleitungsinstrumente schon verwendet wurden. Der von Moses, als er vom Berg Sinai herabstieg, gestörte abgöttische Tanz um das goldene Kalb, war ohne Zweifel eine Nachahmung der ägyptischen Apis-Feierlichkeit. Der Tanz David's vor der Bundeslade „mit aller Macht" mochte nach seiner Beschreibung nicht aus bloßen langsamen Schritten bestanden haben, wie die Tänze der späteren Chöre der Sänger und Tänzer in dem Tempel zu Jerusalem, worin die religiösen Tänze mit großem Pomp durch Gesang, Harfen- und Posaunengetön ausgeführt wurden. Wie viel dabei Melodie und Harmonie Antheil hatten, läßt sich geschichtlich nicht nachweisen. Wie Josephus berichtet, wurde unter der Regierung Herodes des Großen, um das Jahr 3924 vor Christi Geburt in Jerusalem ein Theater im römischen Styl erbaut, in welchem wahrscheinlich auch römische Tänzer auftraten „zum großen Verdruß desjenigen Theils der Nation, der an den alten Sitten festhielt". Es steht auch zu vermuthen, daß Herodes „um sich seinem hohen Gönner, dem römischen Kaiser Augustus, verbindlich zu zeigen", diese Schaustellungen von römischen Künstlern im römischen Geschmack und Costüm aufführen ließ.

## Die Tänze der Altgriechen.

Bei den alten Griechen galt die Tanzkunst als der wichtigste Theil der Erziehung, indem die körperliche Bildung sehr ernsthaft und systematisch betrieben wurde. Angesehene Tänzer und Tänzerinnen, sowie Tanzerfinder versetzte man unter die Götter und Göttinnen. Berühmte Helden machten den Tanzmeister bei festlichen Tänzen. In den Mysterien spielten die Tänze eine Hauptrolle. Die zur Verehrung des Apoll bestimmten Lieder, welche mit Flöte und Zitherbegleitung abgesungen wurden, während man dabei um den Altar und später um den ganzen Tempel herum tanzte, nannte man Hyporchemata. Letztere waren mehr ein Abklatsch alter jüdischer und ägyptischer Ceremonientänze, dessen Ueberbleibsel sich noch in den Prozessionen der katholischen Kirche um den Altar zur Abendmahlsfeier erkennen lassen. Phönizier, welche um das Jahr 2500 nach Griechenland kamen, hatten Leute bei sich, die, Cureten genannt, Priester der Cybele, nach Anderen phrygische Flötenbläser waren und als Erfinder der vorher genannten Hyporchemata bezeichnet wurden. Es ist schon viel über die alten griechischen Tänze geschrieben, auch wohl gefabelt worden, doch läßt sich mit Gewißheit annehmen, daß die Tänze der Altgriechen sich nicht blos auf „Ergüsse kindlicher Freude" basirten, sondern schon vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen waren. An alten Denkmälern sind solche Tänze abgebildet. So bestand „der Sieg des Apollo über den Drachen Python" aus Pantomime und Tanz in fünf besondern Akten. Die Musikbegleitung zu diesem uralten heiligen Ballet wurde von Flöten, Kitharen und Trompeten ausgeführt, so daß der charakteristische Ausdruck so weit getrieben wurde, „daß man das Zähneknirschen des verwundeten Thieres durch eigenthümlichen Trompetenschall nachzuahmen suchte". (Also schon damals gab es Tonmalerei). So viel steht fest, daß wenn Homer und Hesiod die Tänze „nur als Gegenstände der Erholung bei Gastmählern und Hochzeiten" bezeichnete, gaben diese Tänze doch den Stoff zu theatralischen Vorstellungen. Das Tanzen wurde von Plato „eine liebliche und freudige Gabe der Götter" genannt. Feinde des Tanzes hielt man für „grobe und unartige Tölpel", da man „körperlichen Anstand, Haltung und Bewegung" sehr schätzte. Wenn Moseus über die Tänze der Alten ein Werk verfaßte, in welchem er hundert und neunundachtzig verschiedene, meist griechische Tänze beschrieb, so fehlt allerdings eine Hauptsache, nehmlich die Aufzeichnung der Musik derselben, was ihm freilich bei dem damaligen gänzlichen Mangel einer sichern Notenschrift nicht möglich war. Die große Anzahl der altgriechischen Tänze waren im Allgemeinen in ihren Bewegungen anständig und sittig, selbst die „bacchantischen" und „satyrischen" Tänze, die Tourentänze „Geranos" (Kranich), der Reigentanz „Hormos" und vor allen war beliebt und berühmt der „pyrrhische Waffentanz". Doch gehörten diese mehr der Kunstform an, und waren mit Pantomime verknüpft. So war die „Hochzeit des Bachus" schon eine Art pantomimisches Ballet. In der Beschreibung des letzteren findet man als darstellende Personen in reichen und charak-

teristischen Costümen die Namen: „Ariador, Bacchus, die von Homer besungene Ida, Merkur, Paris, Juno, Minerva, Venus, Kastor und Pollux," außer diesen „zarte Knaben, holde Grazien und reizende Horen". Doch fehlte es auch nicht an komischen Tänzen, wie namentlich der „Cordex", welcher in zügellosen Ausbrüchen es nicht an „trunkener Lustbarkeit, unanständigen Geberden" und „verzerrten Bocksspringen" fehlen ließ. Die Musik dazu muß immer noch sehr dürftig gewesen sein, denn die „vielllöcherigen" Flöten mit ihren „süßen, lydischen Weisen" entsprachen vielleicht dem Geschmacke der Zeit, da man einmal eine vollstimmige Musik noch nicht kannte und sie noch nicht hergestellt werden konnte. Es erscheint uns wunderlich, wenn es in den Beschreibungen dieser Tänze heißt: „Unter lieblichem Flötengetön schritt Juno mit ruhiger Majestät einher und versprach dem Hirten mit ungezwungener geziemender Geberde die Herrschaft über ganz Asien". Minerva im Waffenschmuck begleiteten ihre gewöhnlichen Gefährten in den Schlachten: Schrecken und Furcht, tanzend mit entblößten Schwertern. Ein Pfeifer, der hinter ihnen herging, spielte einen kriegerischen Marsch, und ermunterte oder mäßigte ihren leicht bewegten Tanz abwechselnd, bald durch hohe schmetternde, bald durch gedämpfte Töne" u. s. w. So prachtvoll, sinnig auch die vorher angedeutete „Hochzeit des Bacchus"als pantomimisches Ballet, (beschrieben von Xenephon) mit seinen „künstlichen Reigen" sein mochte, so würde doch die dazu gehörige Musik von mancherlei „Flötengetön" für unsre Zeit nicht mehr genügend erscheinen. Von der Construction der sogenannten „bacchischen Flöten" zu einem „süß beredetsten Pas de deux" können wir uns allerdings keine Vorstellung machen.

## Die römischen Tänze.

Die Römer haben die Tanzkunst nicht wie die Griechen als einen nothwendigen Theil guter Erziehung betrachtet, obgleich sie in den Augen der Menge eine sehr große Bedeutung erhielt und selbst in den höchsten Familien und kleineren Zirkeln sehr beliebt war. Der Tanz wurde von ihnen als ein Gewerbe betrachtet. Die gewerblichen Tänzer theilten sich ein in „ernste und lustige", welche bei großen Aufzügen und Volksfesten eine große Rolle spielten, aber auch bei religiösen Darstellungen. Zu den heiligsten und ältesten Priesterverbindungen gehörten die „Genossenschaften der zwölf Springer", die den „Waffentanz" zu Ehren des Mars aufführten. Je mehr der Geschmack an theatralischer Belustigung und Tänzen bei den Tafeln der Vornehmen überhand nahm, desto mehr suchten Zeloten die Vergnügungssucht in Wort und Schrift als sittenverderbend darzustellen. Scipio Aemilianus schildert mit großem Eifer das Treiben einer Tanzschule, in der sich damals fünfhundert Mädchen und Knaben aus allen Ständen befanden und von einem Ballettmeister Unterricht erhielten. Er verwarf die „zu wenig ehrbaren Castagnettentänze" mit „verrufenen" griechischen Saiteninstrumenten und Gesängen. Dennoch aber stieg der Tanz immermehr in Ansehn, sowohl bei den öffentlichen Productionen der Tänzer und Tänzerinnen, als auch privatim belustigte man sich in hohen Zirkeln mit Tanzvorstellungen. In den sogenannten „griechischen" oder „olympischen Spielen" war Musik und Tanz stark vertreten. Erste Schauspieler und erste Tänzerinnen wurden in Rom enorm bezahlt. So soll Roscius, der gefeierte Zeitgenosse Cicero's sich 600,000 Sesterzen (43,000 Thlr.) und die Tänzerin Dionisia 200,000 Sesterzen (14,000 Thlr.) jährlich gestanden haben. — Zu der Zeit, als die Kaiser in Rom regierten, war die Tanzkunst auf den höchsten Gipfel gestiegen. Gegen dreitausend fremde Tänzerinnen befanden sich in Rom, deren Gegenwart man für ein Bedürfniß hielt, was daraus hervorgeht, daß man bei einer herannahenden Theuerung fremde Redner, öffentliche Lehrer und Philosophen auswies und letztere für entbehrlicher als die Tanzkünstlerinnen hielt. Im Jahr 387 nach Roms Erbauung führte man den theatralischen Tanz ein, um, wie Livius sagt: „Die Götter zu versöhnen, da eine schreckliche Pest viele Menschen hinraffte, und alle übrigen Spiele, die den Göttern zu Ehren angestellt waren, nichts helfen wollten." Zu diesem Zwecke engagirte man „etruriſche Tänzer und Pfeifer". Was letztere gepfiffen haben, ist nicht mit auf die Nachwelt gekommen. Die bei den Römern durch die Etrurier eingeführte Kunst der Pantomime bei religiösen Festen fand bei dem römischen Volke großen Beifall, so daß diese Kunst

sich einer Vollkommenheit, sowohl im Tragischen als im Komischen erfreute. Merkwürdiger Weise erwähnen aber alte Schriftsteller, welche die Pantomime beschreiben, niemals etwas über den sprechenden Ausdruck der Gesichtszüge, sondern nur die Gestikulationen der Hände und Finger, was der Vermuthung Raum giebt, daß die Darsteller der pantomimischen Scenen, sowie die Tänzer vom Fach mit Gesichtsmasken auftraten. Im Widerspruch stehen aber damit die in Pompeji aufgefundenen Wandmalereien, welche berühmte Tänzerinnen, in ein leichtes, nicht fest anliegendes Gewand gehüllt, ohne Masken darstellen und in verschiedenen Gestalten das Gewand so gehalten wird, daß der Oberkörper ziemlich entblößt zu sehen ist. Diese unschicklichen Darstellungen sollen zur Sittenverderbniß wesentlich beigetragen haben, wie auch überhaupt zum Verfall des römischen Reichs. Wie bei den Aegyptern und Griechen fanden auch bei den Römern Pantomimen bei den Leichenbegängnissen statt. Zu dem Begräbnisse einer hochgestellten Person erschien der Haupttänzer in den Kleidern des Verstorbenen und stellte pantomimisch die wichtigsten Handlungen und Neigungen aus dem Leben des dahin Geschiedenen dar, was wohl nicht immer eine ernste Stimmung hervorgerufen haben dürfte. Eine Nachahmung dieser Trauercermonie finden wir in Gluck's Oper „Orpheus und Eurydice", wo nach dem ersten Chor eine Trauer-Pantomime am Fuße des Grabmals dargestellt wird.

## Die christlichen Kirchentänze.

Die Apostel und deren Nachfolger, als auch die ersten Bischöfe erkannten sehr wohl, daß das Christenthum sich nicht gleich aller heidnischen Gebräuche entkleiden durfte, da sie wohl wußten, daß die Heiden von ihren gottesdienstlichen Tänzen eine hohe Meinung hatten und durch eine puritanische Strenge das Ausscheiden der religiösen Tänze zu bewirken, sich wohl wenig Bekenner des Christenthums gefunden haben würden. Daher erklärte auch der Apostel Paules das Tanzen beim Gottesdienst als zulässig. Daher kam es, daß die heidnischen Tänze, Aufzüge mit oder ohne Masken in die Feierlichkeiten der christlichen Feste mit übergingen. Noch heute soll in den ältesten Kirchen Roms eine Art erhabenes Theater (Chor) zu sehen sein, das zu den Festtänzen der Priester diente, welche an hohen Festtagen und später an allen Sonntagen aufgeführt wurden. Die Anführer dieser heiligen Reigen waren die ältesten Bischöfe selbst, welche „Präsulus" genannt wurden, was nach dem Ausdruck „a praesiliendo" so viel als Vortänzer bedeuten soll. Auch die Tänze an den Gräbern wurden noch beibehalten, denn die ersten antiochischen Christen tanzten an den Gräbern ihrer Märtyrer und sangen Hymnen dazu. Die Sitte des Tanzens nahm noch mehr zu, da die alten Kirchenväter das ihrige dazu beitrugen, wie namentlich der „heilige" Basilius in seinen Episteln den Christen mittheilte, daß das Tanzen die „vornehmste Beschäftigung der Engel im Himmel" sei. Es fielen auch einige alte heidnische Feste mit den christlichen an einem Tage zusammen, und so mag es wohl vorgekommen sein, daß auch Christen aus alter Gewohnheit noch die „Saturnalien" und „Orgien" der Heiden nebenbei mit feierten. Es wäre aber ein Wunder gewesen, wenn die christlichen Tänze des Nachts immer religiösen Eifer zum Grunde gehabt hätten, denn die Umwandlung in weltliche Lust lag zu nahe, als daß nicht die Tänze in den Kirchen, auf Kirchhöfen mit Vermummungen, zu denen sich profane Gesänge gesellten, nicht auch Ausschweifungen und Laster zur Folge gehabt hätten. Jetzt gingen den Kirchenvätern die Augen auf und man verbot die ausgearteten Lustbarkeiten. Daß diese mit einem Schlage nicht vernichtet werden konnten, liegt auf der Hand, und die Bischöfe hielten deshalb ein Concilium im Jahre 692 ab, worin sie nachwiesen, daß die Feste in dieser Weise nur Nachahmungen abgöttischer Lustbarkeiten wären; besondere Decrete dagegen veröffentlichten die Päpste Gregor III. und Zacharias II. im Jahre 744. Außerdem erschienen besondere Schriften, die gegen das Tanzen eiferten, indem es „heidnischen Ursprungs" sei und den „Teufel als Schutzpatron" habe und nur „Hexen" und andere „böse Geister" dieser „Lust" fröhnten. Ein Zelot ging in seinem Eifer so weit, daß er in einem Liede sagte: „der Tanz ist verflucht" und wenn du tanzen siehst, so denke an das blutige Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel und das höllische Gelüste wird deiner Seele nichts anhaben können. Die Veranlassung zu diesem bretonischen Volksliede gab die Thatsache, daß die Tochter Herodias vor dem Könige tanzte und

diese als Gnadenzeichen sich das Haupt des Johannes ausbat, welche Bitte ihr auch der schwache König gewährte. Gegner des Tanzes kamen auch später in andern Ländern vor, die auch den weltlichen Tanz verbannten, wie der kaiserliche Rechtsgelehrte Besold: „Es soll kein frommer Mann sein Fraw, noch sein Tochter zum Danz gehen lassen, du bist sicher, daß sie dir nicht als gut wieder heimb kombt als sie dar ist gegangen. Sie begehren oder werden begehrt und heben, ihre Händ inn einer unreinen Hand." —

Ueber die Musik zu den christlichen Kirchentänzen geben wiederum die Geschichtsschreiber keinen Aufschluß. Nur kann man annehmen daß der Gesang nicht alleinige Begleitung der Tänze, zumal sie in das Weltliche ausarteten, gewesen sein kann. Man ist zu der Annahme berechtigt, daß zu den bereits vorhandenen Instrumenten, wenigstens ein neues Saiteninstrument hinzugetreten war, welches abweichend von den früheren mit einem Bogen, mit Pferdehaaren bespannt, intonirt wurde. Dies erhellt aus Folgendem:*) „Die Kupferwerke der bewunderungswürdigen Metallthüren der Taufkapelle zu Florenz enthalten in der ersten Abtheilung die Thür des Andrea Pesano, welche die Geschichte Johannes des Täufers darstellt. Auf der fünfzehnten Tafel sieht man Herodes mit seiner Familie beim Mahle sitzen, und zur Unterhaltung entzückt ihn die Tochter Herodias durch einen Tanz. Neben der Speisetafel sieht man einen jungen Musiker stehen, der den Tanz des Mädchens begleitet hat und nun fort phantasirt auf einem Instrumente, welches der fünfsaitigen Viola gleicht. Die Form derselben, der Bogen, der Ansatz, die Bogenführung, Alles wie wir es in späterer Zeit zu sehen gewohnt sind. Daraus ist anzunehmen, daß die Viola schon damals zur Begleitung des Tanzes verwendet wurde, denn wie hätte Raphael, dieser denkende Künstler, den königlichen Virtuosen mit einer Viola ausstatten können, wenn das Instrument nicht schon gebräuchlich war? Spätestens im Jahre 1330 bis 1340 wurde jenes Bilderwerk des Andrea Pesano vollendet und öffentlich aufgestellt."

## Die altitalienischen Tänze.

Durch die Verbote der Kirche und die Vernachlässigung an den Höfen war der ernste Tanz mit der Zeit ohne Bedeutung geworden und führte im Mittelalter den Verfall der Tanzkunst herbei, zu welcher Zeit auch der weltliche Tanz geschmacklos gewesen sein soll. Gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts fing man aber in Italien wieder an, den Tanz zu cultiviren, wovon das großartige, mit Gesang und Declamation verbundene, Ballet zur Vermählungsfeier des Herzogs Galeazzo Sforza von Mailand mit Isabella von Arragonien im Jahre 1489, Zeugniß giebt. Als etwas ganz Neues und noch nicht Dagewesenes blieb dieses Ballet auch von den übrigen Höfen Europa's nicht unbeachtet und fand bald Nachahmung. Gegen das Jahr 1500 waren die „aus den Atellanen der Römer hervorgegangenen stehenden Masken" in die italienische Bühne übersiedelt, so daß die Pantomime und der Tanz vollkommen ausgebildet war. Die sogenannten Grotesktänze stammen in ihrer Entwickelung aus jener Zeit und die stereotypen Masken: Pulchinello, Maccus, Arlechino, Pierrot, Scaramuz haben ihren Ursprung in der altitalienischen Volkscomödie, von denen auch einzelne in das Ballet übergingen, wie Arlequin und Pierrot. Im funfzehnten Jahrhunderte ward von Italien aus die Tanzkunst immer mehr zur Kunst und Wissenschaft erhoben, die sich im sechszehnten Jahrhunderte steigerte, da namentlich die kleinen italienischen Höfe der Ausbildung des Tanzes die Hand boten. Die französische Tanzkunst überragte später die italienische, da Italien an der Ausbildung durch politische Kämpfe gehemmt ward. Die „wälsche Manier" blieb aber immer die Schule für das ganze Abendland. Bei den Italienern gab es im 16. Jahrhundert besondere Tanzmeister, (Professori de ballare) welche selbst als Schriftsteller für ihre Kunst sich berühmt machten, wie Rinaldo Corso, dessen Dialogo del Ballo in Bologna erschien und Fabritio Caroso da Sermoneta, welcher in seinem Ballarino, diviso in due trottati, Venetia 1581 eine große Anzahl Tänze beschreibt. — Die Gesellschaftstänze unterschieden sich aber nur wenig vom Ballet, und eigentliche regelmäßige Gesellschaftstänze

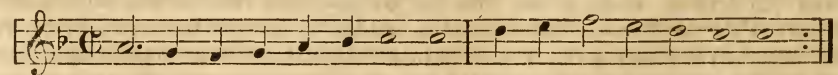
*) Instrumentationslehre von F. L. Schubert. (Artikel: Bratsche). Leipzig, Merseburger.

gab es noch nicht. Die in den damaligen Tänzen häufig vorkommenden „Reverenzen" und „Continenzen" gaben Anlaß, mit außerordentlicher Gravität jeden Tanz auszuführen, wozu man nur langsame, ganz kleine Schritte machte, um in keiner Weise den Anstand zu verletzen, entgegengesetzt dem französischen Ballet, in welchem die eingeführten Pirouetten das Beinausstrecken, das Kreuzen der Tänzer und Tänzerin für Kunst galt. Die Regeln und Tanzschritte der altitalienischen Schule enthielten noch nicht die bekannten Positionen unserer Tänze. — Unter den sicilianischen, romanischen und venetianischen Tänzen, sind die Gagliarda, Giga, der Passamezzo, die Tarantella, der Saltarello, der Siciliano, die Forlane auch im Auslande bekannt geworden, deren Musik bei dem Vorführen der einzelnen Tänze besprochen werden soll.

## Die französischen Tänze.

—Wie schon angedeutet, übersiedelten die italienischen Tänze nach Frankreich, wo zuerst die feierlichen Tänze in die Häuser der Vornehmen Eingang fanden. Die sogenannten niedern Tänze (Danses basses) bestanden darin, daß man sich nicht vom Fußboden erhob und „weder sprang, noch hüpfte". Daß diese Tänze ernst und feierlich sein mußten, war natürlich, da man am Hofe Carl's IX. nach den langsamen, choralähnlichen Melodien der Psalmen tanzte. So ging der Lieblingstanz Carls IX. nach der Melodie des 129. Psalm: „Sie haben mich gedrängt von meiner Jugend auf." Die langsamen pathetischen Tänze wurden von den Herren auf Bällen in Mänteln (über die Schultern gezogen) mit „Degen an der Seite und das Baret in den Händen" ausgeführt. Die Damen hatten lange Schleppkleider an. „In diesen Costümen schlugen sie Räder und brüsteten sich wie Pfauen mit ihren Schweifen." Da nun in diesen ernsten, steifen, mit spanischer Grandezza aufgeführten Tänzen nichts Unanständiges gefunden werden konnte, so trugen auch die geistlichen Würdenträger kein Bedenken, sich dem „Tanzvergnügen" hinzugeben. Daher nahmen Cardinäle, Bischöfe, Aebte, Prälaten mit „Würde und Hoheit" an dem Balle theil, welchen Ludwig XII. in Mailand und später an einem andern im Jahre 1562 gab. Dies wurde auch an den Höfen der gebildeten Nationen Europa's nachgeahmt. Katharina von Medicis war es hauptsächlich, welche für die Ausführung und Ausbildung heroischer, allegorischer, galanter und auch komischer Ballete Sorge trug. Die langen Schleppkleider der Damen wurden abgeschafft und gegen kürzere vertauscht, was den Damen Gelegenheit gab, ihre Reize um so mehr zu entfalten. Lebhaftere Tänze traten an die Stelle der langsamen und die Herren Cavaliere wetteiferten mit den Tänzern von Fach. Als Heinrich II. bei einem Tourniere sein Leben einbüßte, wurden die Ritterspiele unbeliebt und Maskenspiele, Maskeraden und Tanzvergnügungen traten an die Stelle der lebensgefährlichen Tourniere. Die Ausübung des Tanzes erhielt aber den Vorzug und man führte am Pariser Hofe die Nationaltänze aller Provinzen in den dazu gehörigen Costümen auf. Doch fanden auch Tänze anderer Nationen Eingang, namentlich die spanische Sarabande. Die Ausführung der dürftigen Musikbegleitung zu diesen Tänzen bestand gewöhnlich „nach den in den Provinzen üblichen Instrumente". Die Tänze der Bretagner beanspruchten die Violine, die aus Burgund und der Champagne die Hoboe, die der Biskayer die baskische Trommel, die der Provenzalen das Flageolet und Tambourin; in Poitou begnügte man sich mit dem Dudelsack. Man kann wohl behaupten, daß diese Art Tanzmusik damals noch sehr in der Wiege lag; denn die Melodien bestanden nur in wenigen Takten, welche natürlich sehr oft wiederholt werden mußten. Als Beweis mag hier die Melodie einer Gavotte folgen, nach einer Aufzeichnung in viereckigen Noten:

Air de la Gavotte.



Neben den Kunsttänzen entstanden und cultivirten sich auch die Volkstänze. Die letzteren sollen in dem 15. und 16. Jahrhundert in voller Blüthe gestanden haben. Es liegt

aber kein Beweis vor, daß die Musik dazu mit denselben Schritten vorwärts ging. Für jene Zeit war es schon eine „starkbesetzte Tanzmusik", wenn man ein paar Violinen, Lauten und Theorben vereinigte. Da die Geistlichkeit auch an der Tanzkunst Wohlgefallen fand, (hatte doch der Domherr von Langres ein Buch über die Tänze geschrieben) so war es sehr natürlich, daß neben den „profanen" Tänzen auch die „heiligen" Tänze nicht vernachlässigt wurden und in der Blüthe standen. Zu Ende des 16. Jahrhunderts verlor man aber den Geschmack an den religiösen oder heiligen Tänzen und im Jahre 1667 erschien ein Verbot, dieselben abzuschaffen.

Die Einführung des italienischen Ballets, welches sich bald auch an dem französischen Hofe einheimisch machte, geschah zu Anfang des 17. Jahrhunderts durch den seiner Zeit größten Violinvirtuosen Baltazarino (genannt Beaujoyeux), das durch den Italiener Ottavio Rinuncini bedeutend verbessert wurde. An diesen mit geschmacklosen, prunküberladenen Ballets (da man darin auch abwechselnd in Costümen von Bären, Affen, Straußen und Papageien erschien) nahmen Könige, Fürsten, Prinzessinnen und der Hofstaat theil und waren dieselben mit Declamation, Tanz und Gesang verknüpft. Selbst unter Ludwig XIII. dauerten an dessen Hofe die mit wunderlichen Trachten ausgeführten Hofergötzlichkeiten noch fort. Verschmähte doch der gewaltige Staatslenker Kardinal Richelieu es nicht, in dem Costum eines Possenreißers (in grünsammtner Hose, mit Glöckchen an den Schuhen und Castagnetten in den Händen) vor der Königinn (Anna von Oesterreich) die spanische Sarabanda mit verliebten Geberden zu produciren. Die Musik zu den Balleten erhielt aber erst unter Ludwig XII. eine wirkliche Bedeutung, als sich Moliere, Lully, und Quinault die Hofballette componirten. Zu diesen Männern gesellte sich später Beauchamps. Der Operndichter Quinault brachte in Gemeinschaft mit dem Componisten Lully das Ballet in die Oper. Das erste Stück in dieser Art „Pastorale" genannt, im Jahre 1671 „les fêtes d'Amour et le Bacchus", welches große Sensation erregte. In diesen Opern mit Ballets wurden aber die weiblichen Rollen von Männern in Frauenkleidern dargestellt und Beauchamps kleine Figur hatte die Ehre, als Dame verkleidet mit dem Könige Ludwig XIV. in der Aufführung der Triomphes d'Amour zu tanzen. Die Einführung der Tänzerinnen von Bedeutung geschah im Jahre 1730. Lully war der erste, welcher nationale volksthümliche Weisen und Tänze in die Oper einflocht, wodurch sie zur Popularität gelangte. Lully war es auch, welcher im Jahre 1663 zu der Menuet eine Musik schrieb, deren Werth in musikalischer Hinsicht nicht zu verkennen ist. — Die Tanzmusik hatte es immer noch bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich, Italien, Spanien und Deutschland nur mit langsamen Tempo's zu thun, daher unsere Urgroßältern die mäßig bewegten vorzogen und man ist geneigt, die in den Suiten und Sonaten vorkommende Allemande, Bourré, Gigue, Passapied, Passacaille u. A. nur für ernste, auch wohl für kirchliche Musik zu halten. Als man das ceremonielle Wesen als lästig in den Tänzen in Wegfall brachte, und die künstlichen Pas in den Gesellschaftstänzen aufgab, mußte natürlich das langsame Tempo dem rapideren weichen. Beauchamps (gest. 1705) hatte das Verdienst, daß die Tänze auf der Bühne lebhafter, mannigfaltiger und characteristischer wurden. Unter einem Ballet verstand man damals die Ausführung einer Courante, Gavotte, Pavane oder eines andern Reihentanzes. Durch ein Edikt Ludwig XIV. wurde eine Communanté von Violinisten und Tanzmeistern errichtet, deren Oberhaupt le Roi de danse et des violons genannt wurde. Das von Quinault und Lully erfundene Ballet war eine Mischgattung von Recitativ, Gesang, Musik, Tanz und Pantomime ohne näheren Bezug auf das Sujet des Stücks. Dennoch aber war das Ballet als selbstständiges Schauspiel noch nicht anzusehen und diente nur als eingeschobenes Intermezzo in den Opern. In den allegorischen Balletten tanzte man mit Masken von bestimmter Farbe vor dem Gesicht und stellte Faunen, Dämonen, Tritonen u. A. vor. Die „Winde" trugen „pausbäckige Larven, Blasebälge in den Händen und Windmühlen auf den Köpfen." Zu Lully's Zeit suchte man für die verschiedenen Charaktere der Darstellenden bestimmte Pas und Bewegungen festzustellen. Die Herren tanzten mit steifen „Tanzmeistertouren" in „ungeheuren Allongeperücken" aus denen bei hohen Sprüngen „der Mehlstaub wirbelte." In „weiten Reifröcken und mit thurmhohen Aufsätzen" traten die Damen auf. Später wurden die Ballets in drei, sechs, neun, auch zwölf

sogenannte „Entrées" eingetheilt und bestanden aus den Tänzen: Chaconna, Loure, Musette, Sarabanda, Gigue und Siciliano. In dem 17. und 18. Jahrhundert waren die Salon- oder Gesellschaftstänze, die man auch bescheiden „Kammertänze" nannte, eine Nachahmung der vorher genannten theatralischen Tänze mit steifen „Etiquettenmaaß" und geziertem „Sprödethun". Die „überfeinerte" Redeweise nannte nach damaliger Mode das Tanzen „tracer de chiffres d'amour," — („Liebesrunen mit den Beinen zeichnen").

Als Nachfolger Beauchamps wird Louis Pécur als vorzüglicher Tänzer und Balletmeister genannt, welcher im Jahre 1674 in Paris auftrat und Erfinder aller „galanten Tänze" bezeichnet wird, die zu einer außerordentlichen Beliebheit gelangten wie: la Bourrée d'Achille, la Meriée, le Contredanse, le Rigaudon des vaisseaux, Aimable vainqueur, la Bourgogne, la Savoye, la Forlana, la Conty, Canary à deux u. A. — Die Musik zu den französischen Tänzen blieb von den deutschen Musikern nicht unbeachtet, so daß bei den Fortschritten der Tonkunst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Allemanden, Bourréen, Couranten, Giguen, Passacaillen, Passapieds u. A. durch deutsche Meister weiter ausgebildet in den Suiten und Sonaten zur Beliebtheit gelangten, ja daß sie fast über ein Jahrhundert die herrschende Claviermusik war, und selbst klassischer Werth ihnen beigelegt wird. Von allen diesen Tänzen hat sich aber keiner so lange in der Gunst des Publikums erhalten, als die Menuet. Ihre musikalische Form fand Eingang in die Kammer-, Opern- und Concertmusik. — Der ernste Charakter der alten französischen Tänze, ihr langsames Tempo geben selbst deutschen Meistern Anlaß, deren Form ohne Profanation zu einer Kirchenarie zu verwenden. So hat J. S. Bach in der Cantate auf den 16. Sonntag nach Trinitatis über den Choral: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?" eine Arie angebracht, die nach Melodie und deren Rhythmus einer Tanzform angehört. Mattheson machte es umgekehrt, er formte aus dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind" eine tanzbare Menuet; aus: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" eine Gavotte u. s. w.

Die französische Geschmacksrichtung zur Zeit Ludwigs XIV. in Bezug der Bälle, gab den Ton an für die übrigen Höfe Europa's. Die bei feierlichen Gelegenheiten stattfindenden Ceremonienbälle, welche bis zur Peinlichkeit steif waren, wurden durch den Tanz Branle eröffnet, der „die Bewegungen der Polonaise und den graziösen Schritt der Menuet in sich vereinigte." Hierauf folgte die Courante, Gavotte und Menuet. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde auch ein solcher Ceremonienball Bal paré genannt, weil er eine „vorzüglich ausgesuchte Parure der Tanzenden erforderte." Später verstand man darunter jeden glänzenden Ball einer vornehmen Gesellschaft. Als erster regelmäßiger Gesellschaftstanz, der den übrigen vorgezogen wurde, war die Courante, welche man auch wegen ihrer Gravität zum „Doctortanz" creirte. Die Courante und Menuet waren das Ideal der steifen altfranzösischen Grazie. Mit dem Verschwinden dieser Tänze trat ein neues Stadium in der Tanzkunst ein, und die englischen Colonnentänze wurden Mode. Man vertauschte das langsame Tempo mit dem schnelleren, aus Andante wurde Allegro. Das erste Ergebniß dieses Umtausches war die Quadrille, welche jedoch später dem Contretanz weichen mußte. Die lange beliebten Contretänze wurden von der Ecossaise verdrängt, zu Anfang dieses Jahrhunderts. Zu derselben Zeit siedelte auch der deutsche Galopp und Walzer nach Frankreich über. Ueberhaupt waren in der Zeit des ersten Kaiserreichs die Pariser Tanzmeister nicht mehr Tonangeber der Tanzwelt und durch die vielen Fremden, namentlich Deutschen, kamen nun in Paris der schottische Tanz, so wie der Schnell- und Hopswalzer in die Mode.

Aufmerksame Beobachter haben über die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts die Bemerkung gemacht, daß damals das Ohr für die feinern Abstufungen des Rhythmus in der Tanzmusik „förmlich verdunkelt und eingeschlafen" und „daß der Sinn für die feinere Tanzrhythmik zu ersterben begann zur Zeit der französischen Revolution und in den rauhen Tagen des Napoleonischen Weltsturms." Freilich gehörte schon ein feineres Gehör dazu, ein Menuet von der Courante, oder die Gavotte von der Bourrée zu unterscheiden. Unsere jetzige Tanzmusik verlangt eben kein feines Ohr für die rhythmischen Schattirungen der einzelnen Tänze, dennoch aber wird es immer junge Leute geben, die kaum einen Galopp von einen Walzer

unterscheiden können, obgleich die Musik ihnen „den rhythmischen Dreschflegel in die Ohren paukt.“ Der von mehreren Seiten als geschmacklos bezeichnete Cotillon entstand in den zwanziger Jahren. Die in neuester Zeit in Paris entstandenen neuen Tänze wie Imperiale, Sicilienne, Hongroise, Varsovienne sind bereits wieder verschollen, nur die 1856 entstandene Quadrille des Lanciers, in Deutschland Quadrille à la cour genannt, scheint sich noch zu halten.

## Die spanischen Tänze.

Die Geschichtsschreiber theilen uns mit, daß der Tanz in Spanien von der ältesten Zeit bis jetzt immer eine Lieblingsbelustigung der Spanier geblieben ist und mit Leidenschaft betrieben wurde. Das nothwendigste Requisit bei den spanischen Volkstänzern sind immer die Castagnetten geblieben. Ein cantabrischer Gelehrter beschreibt in einem Buche „Geschichte der Guipuzcoanischen Tänze, um sie gut auszuführen und in Versen zu singen“ sechsunddreißig verschiedene Tänze der Basken, welche letztere die Urbewohner Spaniens gewesen sein sollen. Die baskischen Tänze wurden meist reihenweise ausgeführt. Die Begleitung bestand in Gesang mit lebhaften Gesticulationen. Berühmt darunter sind der Pordon dantzá oder Lanzentanz und der volksthümlichste Nationaltanz der Basken: Saut basque genannt. Wenn auch die Tänze der vier baskischen Provinzen von einander abwichen, so läßt sich doch ein gemeinschaftlicher Grundtypus leicht herausfinden. Abweichend von den altfranzösischen Tänzen, haben sie ein weit lebhafteres Tempo und einen scharf accentuirten Rhythmus in ihrer Musik. Die Tanzweisen in Mittel- und Südspanien sind origineller als in Altcastilien und Galizien. Man nimmt auch an, daß die Herrschaft der Mauren in Spanien Einfluß auf die Tänze der Spanier gehabt habe, da die Tanzmelodien eine orientalische Färbung besitzen, zumal da sich bei vielen Tänzen Aehnlichkeit mit einem, bei allen Negern gebräuchlichen Tanze, Namens Chika, auffinden läßt. Moriska, ein maurischer Tanz mit „Capriolen und seltsamen Luftsprüngen“ stammt aus der Zeit der erobernden Araber, der sich auch im 14. Jahrhundert in das übrige Europa verbreitete. Die Minstrels, Joglares oder Jongleurs (Dichter und Spielleute), welche Poesie und Musik als Gewerbe betrieben, auch außer Singen und Spielen auf Musikinstrumenten sich auf das Tanzen legten, mögen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Tanzmusik gehabt haben, denn sie erfanden auch neue Tanzlieder (baladas und dansas). Die im Mittelalter üblichen Tänze waren die Gibatina und Allemanda, letztere aus Deutschland eingebürgert; ferner die Pavana oder Pavane, ein ernster, feierlicher Tanz, auch der „Große Tanz“ genannt, da er von Fürsten, Magistratspersonen und Rittern aufgeführt wurde. Er hieß auch „Paduane“, da er aus Padua stammen soll. Als Modetanz wurde er in Europa in Verbindung mit der Gaillarde getanzt.

In den ersten Versuchen der spanischen Dramas spielte der Tanz seine Rolle wie auch in den Feierlichkeiten der Kirche, und die Sitte wenigstens an hohen Festtagen während des Gottesdienstes im Chor zu tanzen, hat sich noch bis jetzt in Spanien erhalten. Die älteren feierlichen und sittsamen Tänze wurden aber im 16. Jahrhundert durch neue verdrängt, welche in ihren freieren Bewegungen von Schriftstellern als lasciv erklärt wurden, wie der Zapatrado, Polvillo, Canario, Goronna, Guineo Juan Redondo, Gallarda u. A. Auch der deutsche Schriftsteller Joh. Prätorius ereiferte sich (1668) namentlich gegen die Galliardische Volta. Die strengen Sittenrichter sprachen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihr Verdammungsurtheil über die theatralischen Tänze aus, namentlich über die Sarabande, die Chaconna und den Escarraman, da sie eine Erfindung des Teufels seien. — Obgleich die Tänze zeitweilig sehr beschränkt wurden, so waren sie aber keineswegs gänzlich (mit Ausnahme der „zügellosen Sarabande“) verbannt; denn man hielt sie in den Schauspielen als unbedingt nothwendig. —

Die spanischen Tänze wurden in der Regel mit Begleitung der Guitarre, oder auch zuweilen mit Harfe und Flöte, gesungen. Die Prachtliebe Philipp's IV. gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts erhob die Tänze in den dramatischen Vorstellungen größerer Ballets, was die einfachern Nationaltänze auf den Theatern in den Hintergrund stellte und vertrieb. Wenn

auch in Spanien die Mode ihre Herrschaft auf die Tänze ausübte, so erhielten sich doch noch bei den Landbewohnern die Grundzüge der alten Tanzformen und die sogenannten Seguidilla's gaben immer die Grundzüge der Nationaltänze ab. Das Wort Seguidilla bezeichnet in Gemeinschaft den Tanz und das Lied, und nach der Melodie des letzteren wurde der Tanz ausgeführt. Unter die Seguidilla's gehört namentlich auch der Bolero und Fandango, welche selbst im Auslande sich eines großen Rufs erfreuten. Die Guitarre spielt bei diesen Tänzen neben dem Gesang immer die Hauptrolle, zu welcher sich als Ausschmückung die Castagnetten gesellen, um den Rhythmus zu heben. Wie nun die hohe Geistlichkeit damals sich in alles mischte, so fand der römische Hof es für unchristlich, „daß der gottlose Fandango in einem, wegen Reinigkeit des Glaubens so bekannten Lande noch nicht abgeschafft sei." Der Proceß des Fandango wurde daher in aller Form eingeleitet und das Consistorium war schon so weit, den Bannfluch auszusprechen „als einer von den Richtern die vernünftige Bemerkung machte, man müsse keinen Verbrecher ungehört verurtheilen." Dies schien dem Collegio einleuchtend. Man requirirte ein spanisches Tänzerpaar, welches vor den versammelten Richtern die Reize des Fandango entwickeln mußten. Dies brachte das Consistorium auf andere Gedanken; die Richter konnten den Reizen dieses Tanzes nicht widerstehen „der Saal des Consistorii wird zum Tanzsaal, Alles tanzt mit", und der Fandango wird freigesprochen.

Aus Andalusien stammt eine ähnliche Tanzweise, die Tarana und auch die Jota aragonesa. Zu Letzterer wird gewöhnlich zweistimmig gesungen während des Tanzes, und die Melodie geht meist aus H-moll. Eine sehr charakteristische Musik bietet der Bolero, worin auch zuweilen der Dreivierteltakt mit Zweivierteltakt abwechselt. Singt man die Bolero's mit Guitarrenbegleitung, so werden sie Seguidillas Boleras genannt. Als vereinzelte Tänze finden sich noch die Cachucha, welche durch die berühmte Tänzerin Fanny Elßler auch in Deutschland bekannt wurde; ferner die Folie d'Espagne mit nationaler Grandezza in einer Molltonart in Dreivierteltakt, so wie die Guaracha. In neuerer Zeit wurden durch die Tänzerin Pepita de Oliva die Madrilena, der El Ole und der Yaleo de Xeres auch in Deutschland bekannt.

## Die schottischen und englischen Tänze.

Schon der Reichthum der schottischen Nationalmelodien läßt vermuthen, daß der Tanz bei den Schottländern mit Leidenschaft betrieben wurde, trotz der strenge Cultus der presbyterischen Kirche die Tanzlust zu hemmen und zu zerstören suchte. Die eigenthümlichen Volkstänze der Schotten, zu deren Aufführung man auf den Dörfern mit einer Scheune als Tanzsaal sich begnügte, wurden stets nur mit dem Dudelsack begleitet, namentlich die sogenannten Hochlands Reels. Der Claymore oder Schwertertanz wurde mit erstaunlicher Geschicklichkeit in den Winkeln zweier auf den Boden kreuzweis gelegter Schwerter, ohne letztere zu berühren, ausgeführt. Etwas ganz anderes war der „traditionelle" Schwertertanz auf der schottischen Insel Papa-Stour, in welchem sieben Tänzer, jeder mit einem Schwert (Claymore) in der Hand, sieben Personen, wie den heiligen Georg, den heiligen Jacob, Denis, David, Patrick und Andreas vorstellten, wozu eine Ballade abgesungen wurde. Die auch uns bekannte Ecossaise im schnellen Zweivierteltakt ist keineswegs die ursprüngliche der Schotten, denn die alte war im Dreizweitel- oder Dreivierteltakt gehalten und hatte eine langsamere Bewegung.

Die Engländer besitzen ebenfalls eine große Anzahl nationaler Tänze, neben welchen jedoch auch die alten Modetänze der Franzosen, Spanier und Italiener Eingang fanden. Shakespeare spricht in seinen Schauspielen sehr oft von den beliebten Tänzen old England's. Wie bei den Schweden und Gothen, wurde auch im alten England der erste Mai als Wiederkehr des Frühlings, mit großen Volksbelustigungen gefeiert. An diesem Tage führte man alljährlich den Morris-dance auf, welcher eine Nachahmung des spanischen Morisko war, und eine Anzahl stereotyper Masken erforderte. Dieser Volksbelustigung fügte man zu Eduard III. Zeiten

den spanischen Mauren- oder Mohrentanz bei, der um einen auf einer Wiese errichteten Maibaum statt fand. Der Festzug nach der Wiese wurde von einem Clown (Possenreißer) eröffnet, hinter ihm die Maikönigin, die schönste und achtbarste Jungfrau des Kirchspiels, ihr zur Seite ein jovialer Mönch (Bruder Tuck). Ihm folgte eine phantastisch aufgeputzte Person, der Liebhaber oder Kammerherr der Maikönigin. Die Hauptsache dieses bunt kostümirten Festzuges war aber ein Reiter auf einem pappenen Pferde, der die Lachlust der Zuschauer durch Capriolen und lustige Possen zu erregen wußte. Als Musik folgte Tom, der Pfeifer, welcher mit der linken Hand eine Art Pfeife regierte und mit der rechten Hand auf eine ihm anhängende kleine Trommel schlug. Hierauf folgten noch einzelne Bauern, Gutsbesitzer oder Privatleute. Den Schluß machte der kostümirte Hauptnarr (joculator regis). Die mit Schellenschmuck gezierten Tänzer führten nun mit wunderlichen Luftsprüngen die spanische Moreska auf. — Die im 16. Jahrhundert eingeführten fremden Tänze waren die französische Courante, die italienische Volta, der italienische Passamezzo, die ernste Pavin (Pavane). Der Measure (Takttanz) wurde selbst von den höchsten Staatsbeamten nicht verschmäht und mit Gravität ausgeführt. Ferner finden sich noch der Trenchmore, an welchem sämmtliche Tänzer eines Balles theilnahmen; der Bergamaskertanz war eine Nachahmung des Bauerntanzes der Bergamasker im Venetianischen. Hauptsächlich auf Hochzeiten führte man den „sinnenreizenden" Cushion-Dance (Kissentanz) auf, worin Musik und Gesang wechselten. Der englische Matrosentanz hieß auch Hornpipe (Hornpfeife), weil nach den Tönen dieses Instruments getanzt wurde. Das 17. Jahrhundert, so wie der Anfang des achtzehnten hat eine große Anzahl aufzuweisen, die theilweise höchst komische Namen führten. Der Gesellschaftstanz Anglaise in Zwei- oder Dreivierteltakt hatte mit der Ecossaise viel Aehnliches.

## Die deutschen Tänze.

Die deutsche Tanzmusik datirt sich nicht erst aus der Zeit, als man anfing „deutsche Tänze", welche man später in Walzer umtaufte, zu componiren. Schon der alte Schriftsteller Tacitus beschreibt ein Schauspiel der Germanen, in welchem „Jünglinge in verschiedenen Sprüngen und Wendungen zwischen Schwertern und Lanzenspitzen oder Spießen herumtanzten, deren Spitzen auf sie gerichtet waren", was man wohl für Waffen- oder Schwertertanz halten kann. Schon bei Anführung der christlichen Kirchentänze ist bemerkt worden, daß die heidnischen Tänze auch in das Christenthum theilweise übersiedelten. Schon die deutsche Priesterin, „wenn sie die göttlichen Ausspräche verkündigte", soll dies „hüpfend und springend" dem Tanze ähnlich gethan haben. Der Apostel der Deutschen, der heilige Bonifacius beschloß in dem im Jahre 743 zu Leptines abgehaltenem Concilium ein Verbot ins Leben treten zu lassen, welches das Tanzen, Singen und Schmausen in den Kirchen streng untersagte und die Uebertreter mit dreijähriger Bußstrafe belegte, welches letztere aber erst viel später (1298) in dem Concilium von Würzburg beschlossen wurde. Die Hexentänze der alten Sachsen und Thüringer auf dem Blocksberge mögen ein Ueberbleibsel der religiösen oder vielmehr heidnischen Tänze gewesen sein. Ueberhaupt waren aber alle, auch später erneuerten Verbote der Geistlichkeit nicht im Stande, die eingerissenen Mißbräuche ganz aufzuheben; denn in manchen Gegenden Deutschland's konnte man es nicht unterlassen, in der Kirche sich durch Tanz, Schauspiele und Schmausereien zu amüsiren, selbst noch im 16. Jahrhundert. — Erasmus von Rotterdam, ein Zeitgenosse der Reformation, schrieb über die Mißbräuche in der Kirche Folgendes: „Es erschallt also von pusaunen, trumeten, krumphörnern, pfeiffen und orgeln, vnd dazu singt man auch darein. Da hört man schentliche vnd vnerliche bullieder vnd gesang darnach die h. vnd puben tantzen. Also lauft man heuffig in die kirchen, wie auf ein pan oder spielhauß, etwas lustigs vnd lieplichs zu hören." Bischöfe und andere Vornehme hielten sich zum Vergnügen Joculatores (Tänzer und Possenreißer) zur Zeit der fränkischen Monarchie. Die Ritter des Mittelalters liebten bei den Tournieren und anderen Festen auch die Ausführung des Tanzes, wozu die Minnesänger die Tanzmusiker abgaben. Daher heißt es in einem alten Gedichte über die Ritter: „Die ritter danzten vnd sprungen mit den Frauwen, vnd

sungen zu Danz mannich hübsche liet." Damals unterschied man Schreit- oder Schleiftänze und Springtänze. Zur Tanzmusik benutzte man dazu Saiteninstrumente und abzusingende Tanzlieder. Jede rasche Bewegung beim Tanzen verbot sich aber bei den Damen mit langen Schleppkleidern („swanz", „swänzlin") von selbst. Diese Mode rügte ein damaliger Sittenprediger und äußerte: „Pfauenschweif sei der Tanzplatz der Teufelchen und Gott würde, falls die Frauen solcher Schwänze bedurft hätten, sie wohl mit Etwas der Art versehen haben". Nach zweihundert Jahren kam diese Mode wieder und da diese Kleidertracht beim Tanzen viel Raum beanspruchte, so gebot man bei den Hochzeiten der Patrizier in Frankfurt a. M. daß „über fünf Paar nit dantzen, wegen der langen Schweif oder Schleif, so die Frauen an den Röcken[1] trugen, etlich Ehlen lang". — Die festlichen Gelage nach den Tournieren der Ritter endigten mit Abendtänzen und bei großen Hochzeiten an den Höfen wurden Fackeltänze üblich. „Und als die Stund kame hatten sich Fürsten vnd Jungfrawen fast versammelt, darub man üfblies un ruft ein Schweigen, also ward verkündet, daß die Fürsten würden anfahen zu danzen, vnd man wollt jedem Fürsten eine Vordanz geben, darum solt männiglich züchtig sein vnd platz machen damit man niemals schlagen oder schädigen dürfte." „Wenn der Kaiser gedantzet, haben ihm erstlich zween Grafen mit Windlichtern vorgedantzet, darnach gefolgt andere vier Grafen vnd auf die wiederumb vier Grafen, mit Windlichtern, auf welche der Kaiser gefolget, vnd noch demselben noch vier Grafen mit Windlichtern. Ein jeder hat pflegen einen Vordantz mit der Frawen oder Jungfrawen zu thun, die ihm einen Dank geben." — Die Trauungen bei den „Großen" fanden während des Hochzeitstanzes statt, wie die Geschichte von „Tristan und Isolde" nachweist. Ein altes Deckengemälde in Incoronata zu Neapel von dem florentiner Maler Giotto bestätigt dies. In dem Vordergrunde tanzen Ritter und Damen einen Reigen nach der Musik einer Hoboe und Viola, während im Hintergrunde unter Trompetenschall die Trauung feierlich vollzogen wird.

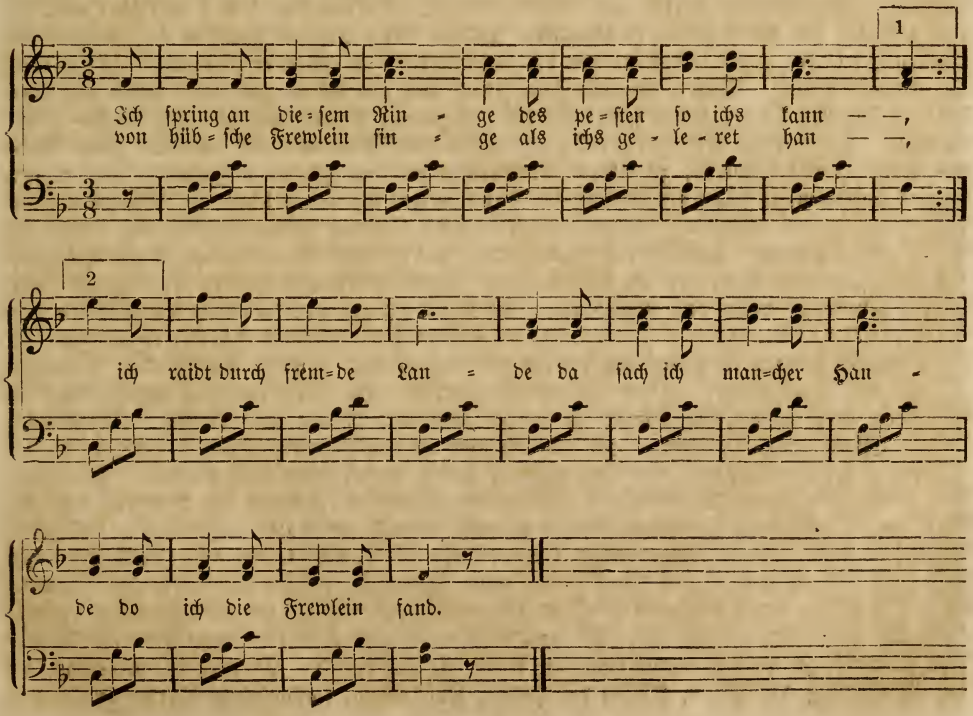
Als die Spring- oder Reihentänze in die Mode kamen, erhielten die Tanzweisen auch ein schnelleres Tempo. Es wird berichtet, daß in diesen Tänzen, welche mehr im Freien als in Locales ausgeübt wurden, die Mädchen es nicht verschmähten, hohe Sprünge zu machen: „Sie sprank mer danne eines klafters lank unt noch höher." Auf dem Lande, unter der Dorflinde, war man eher geneigt die langsamen Schleiftänze in lebhaftere zu verwandeln, da die Dorfschönen jedenfalls keine Schleppkleider trugen und steife, gravitätische Bewegungen ihnen nicht zusagten. Die damaligen Volkstänze: Firlefei, Heierlei und Hoppaldei scheinen dies zu bestätigen und die vorher genannten bäurischen Tänze mögen wohl eine Art Hopser gewesen sein, schon im 13. Jahrhundert.

Im 14. Jahrhundert artete aber das Tanzen in eine förmliche Krankheit unter dem Volke aus. Diese „Tanzwuth" nahm in kurzer Zeit fast in ganz Deutschland und in den Niederlanden überhand. Man nannte diese wüsten und ausgelassenen Tänze: „St. Veits- oder Johannestänze". Für eine gewisse Krankheit gebraucht man noch jetzt den Ausdruck: „Veitstanz", welche in ihren Geberden Aehnlichkeit mit den St. Veitstänzen gehabt haben muß. Fast länger als zweihundert Jahre dauerte diese Krankheit, die in einer Art „Verzückung" bestand, „welche den Körper durchraste". — Die Limburger Chronik beschreibt diese merkwürdige Erscheinung näher, „Anno 1374 zu mitten im Sommer, da erhub sich ein wunderlich Ding auff Erdreich, und sonderlich in Teutschen Landen, auff dem Rhein und auf der Mosel, also daß Leute anhuben zu tantzen und zu rasen, und stunden je zwei gegen ein, und tantzeten auf einer Stätte einen halben Tag, und in dem Tantz da fielen sie etwan offt nieder, und ließen sich mit Füssen tretten auff ihren Leib. Davon nahmen sie sich an, dass sie genesen wären. Und liefen von einer Stadt zu der andern, und von einer Kirche zu der andern, und huben Geld auff von den Leuten, wo es ihnen mocht geworden. Und wurd des Tags also viel, dass man zu Cölln am Rhein in die Stadt mehr denn fünfshundert Täntzer fand. Und fand man, dass es eine Ketzerei war, und geschahe um Golds willen, dass ihr ein Theil Frau und Mann in Unkeuschheit mochten kommen, und die vollbringen. Und fand man da zu Cölln mehr denn hundert Frauen und Dienstmägde, die nicht ehliche Männer hatten. Die wurden alle in der Tantzerei Kinder-tragend, und wann daß sie tanzteten, so bunden und knebelten sich sich hart um den Leib, daß sie desto geringer wären. Hierauff sprachen ein Theils Meister,

sonderlich der guten Artzt, dass ein Theil wurden tantzend, die von heisser Natur wären, und von andern gebrechlichen natürlichen Sachen. Dann deren war wenig, denen das geschahe. Die Meister von der heiligen Schrift, die beschwohren der Täntzerein Theil, die meynten, dass sie besessen wären von dem bösen Geist. Also nahm es ein betrogen End, und währete wohl sechszehn Wochen in diesen Landen oder in der Mass. Auch nahmen die vorgenannten Täntzer Mann und Frauen sich an, daß sie kein roth sehen möchten. Und war ein eitel Teuscherei, und ist verbottschaft gewesen an Christum nach meinem Bedünken." Auch „die älteste teutsche sowol allgemeine als insonderheit Elsassische und Straßburgische Chronike" von J. von Königshofen bestätigt das vorher Erzählte und berichtet daß im Jahre 1418 auch Straßburg von dieser „Tanzplage" heimgesucht worden sei:

Viel hundert fingen zu Straßburg an
Zu tanzen und springen, Frau und Mann,
Am offnen Markt, Gassen und Straßen
Tag und Nacht ihrer nicht viel assen.
Bis ihn das Wüthen wieder gelag.
St. Vits Tanz ward genannt die Plag.

Ob die Musik zu diesen Veitstänzen nur irgend in ihrer Melodie etwas Charakteristisches hatte, (wie z. B. die italienische Tarantelle, womit man den Tarantelstich heilen wollte), davon schweigt die Geschichte. Doch kann man wohl vermuthen, daß diese Melodien ein rapideres Tempo gehabt haben dürften, um die Raserei zu steigern. Die dabei verwendeten Instrumente mögen vielleicht nur aus dem Schwiegel oder Schwägel (eine einfache Flöte) in verschiedener Dimension, oder der ihr ähnlichen Bloch- oder Blockflöte mit Mundstück (Schnabelflöte) und einer kleinen Trommel bestanden haben, wobei auch vielleicht gar nicht unwahrscheinlich die bei den Minnesängern üblichen Saiteninstrumente mitwirkten. Auf dem Lande mochte auch wohl meist noch die Tanzmusik aus blosem Gesang bestehen, da einzelne Minnesänger zahlreiche Tanzlieder erfanden. Aus jener Zeit stammt auch wahrscheinlich der nachfolgende Ringelreigen mit beigegebener einfacher Begleitung:



Die bürgerlichen Gewerkgenossenschaften hatten in früheren Zeiten in Deutschland ihre besonderen Tänze, welche bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden, zu welchen namentlich der Schwert- und Reiftanz gehörte. Als in Deutschland die Pest oder der schwarze Tod im Jahre 1350 crassirte, waren es in München die Schäffler oder Böttcher, welche die allgemeine Niedergeschlagenheit der Bewohner wieder zu heben suchten, indem sie zur Aufrichtung der Gemüther ihre „alten Tänze wieder herfürnahmen und zu männlicher Erheiterung und Ergötzung öffentlich (auf der Straße, vor den Häusern der Vornehmen und Reichen und vor den königlichen Palais) ausführten". Dieser Schäffler- oder Böttchertanz, (welchen man noch zu Anfang dieses Jahrhunderts nach der Melodie eines Böttcherliedes: „Gredel in dri Butt'n" in München tanzte) erforderte „Vor- und Nachtänzer", sowie Reifschwinger". Die Kunst des Reifschwingens bestand darin, daß man in jeder Hand einen mit Buchsbaum und Bändern umwundenen Reif schwang, in welchem drei volle Weingläser standen und bei diesen Schwingungen über den Kopf weg und durch die Beine kein Tropfen Wein verschüttet werden durfte. Die Reifschwinger brachten auch die Gesundheit dessen aus, dem zu Ehren getanzt ward. Die nicht verschütteten Weingläser dienten zum Toastausbringen. Vermöge eines kaiserlichen Privilegiums bestand das Costüm in der ehemaligen Tracht der deutschen Edelknaben. Die Schäffler erhielten für die Ausführung dieses Tanzes meist größere Geldgeschenke. Jetzt wiederholt sich dieser Tanz in München nur noch aller sieben Jahre, natürlich mit voller Janitschaarenmusik. Der Tanz selbst war eine Art Contretanz „der große Achter" genannt. In Leipzig sah man eine Nachahmung des Tanzes im Jahre 1827, als dem König Anton von Sachsen gehuldigt wurde. In der Mitte des Tanzkreises saß auf einem Fasse ein wohlgenährter Böttcher als Bachus costümirt. Das alte Herkommen des Böttchertanzes verliert sich bis in die Heidenzeit.

Ueberhaupt hatten manche der deutschen Handwerkerzünfte ihre besonderen Tänze, die sie bei festlichen Gelegenheiten, bei Huldigungen der Fürsten oder deren Ankunft in größeren Städten, oder zu bestimmten Tagen, wie am Fastnachtsdienstage, am ersten Mai oder am Martinstage mit äußerlichem Pomp in Costümen, wobei auch der Schellenschmuck nicht selten vorkam, namentlich beim Reif- und Schwerttanz. An manchen Orten war aber nicht Jedem gestattet, sich mit Schellen zu schmücken, sondern dieses Vorrecht genossen nur Fürsten und Edelleute, wie der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts in Lübeck entstandene Todtentanz den Beweis lieferte. Dieses Vorrecht kam jedoch aus der Mode und man findet die angebrachten Schellen an den Knien später bei den Tänzen der Vornehmen, als auch bei den Handwerkern. Wurden die Schwertertänze, wobei mit Schwertern und Tussaken (kurze Säbel von Holz) gefochten wurde, zu Ehren der Anwesenheit von Fürsten aufgeführt, mit den seltsamsten Costümen, so folgte des Abends der Laternentanz, bei welchem die Fechtenden brennende Laternen auf dem Kopfe trugen. Fast in allen Städten waren Aufzüge und Tänze der Handwerks-Innungen; auch bei den Fischern vor dem Fischerstechen besondere Tänze gebräuchlich. Bis gegen das Ende des 16. Jahrhunderts hatten die höheren Stände ihre eigenen Tanzhäuser, gewöhnlich neben dem Rathhause. Alljährlich pflegte man in diesen Tanzhäusern zwei große „Geschlechtertänze" abzuhalten, bei welchen selbst gekrönte Häupter mittanzten. Die „Stadtpfeifer spielten dabei auf mit Pfeifen und Schalmeien, Zinken, Dudelsäcken, Posaunen, Zithern und Trommeln." Diese Instrumente wirkten aber nicht alle zusammen; denn bei spanischen oder italienischen Tänzen gebrauchte man nur Lauten und Violen, bei polnischen Tänzen Zinken und Posaunen. Zu Festlichkeiten in den höheren Ständen wurden zu den Tänzen Geigen, Schwegel- oder Querpfeifen, Harfe und Trommel verwendet. Zu bürgerlichen Hochzeiten verwendete man nur Pfeifer und Trommler. Johann von Münster, badischer Rath und Obervogt in Pforzheim, spricht in einer Schrift von 1594, in welcher er die „Verwerflichkeit des Tanzes" nachzuweisen sucht, über die Tanzweise im 16. Jahrhundert sich in folgender Weise aus: „Die deutsche allgemeine Tanzform bestehet hierinnen, daß, nachdem bei den Pfeiffern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellt ist, der Tänzer auf's Zierlichste, Prächtigste und Hoffärtigste herfür trete, und aus allen allda gegenwärtigen Jungfrauen und Frauen eine Tänzerin, zu welcher er eine besondere Affektion, jene erwähle. Dieselbe mit Reverentz, als mit Abnehmung des Hutes, Küssen der Hände, Kniebeugen, freundlichen Worten und andern

Ceremonien bittet, daß sie mit ihm einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz halten wolle. Diese (hochnöthige) Bitte schlägt die begehrte Frauensperson nicht leichtlich ab, unangesehen der Tänzer, der den Tanz von ihr begehrt, bisweilen ein schlimmer Pflugbengel, oder ein anderer unnützer vollgesoffener Esel, und die Frauensperson eine stattliche von Adel, oder eine andere ansehnliche und reiche Frau oder Jungfrau ist. Es wäre denn, daß sie um eines Verstorbenen Willen trauert oder Leid trüge. In dem Falle ist sie, und auch eine Mannsperson, entschuldigt. Sofern sie noch bei dem, der den Tanz begehret, so viel Verstandes übrig ist, daß er diese Entschuldigung annehmen will. Ist aber der Kerl gar voll und toll, der den Tanz begehret, so muß die Frauensperson eben wol fort. Will sie nicht tanzen, so mag sie schleiffen. Will sie im Tanz nicht lachen und fröhlich springen, so mag sie weinen und sauer aussehen und traurig tanzen. Denn er verläßt sie nicht, weil er sie bei der Hand hat, sondern zieht mit ihr immer fort, zum Tanze, wie mit einem Widder zur Küche. Darüber lachen etliche u. s. w. „Wenn aber die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten beide herfür, und umarmen und küssen sich nach Gelegenheit des Tanzes." „Darnach wenn es zum Tanz selbst gekommen ist, halten sie erstlich den Vortanz, derselbe gehet etwa mit ziemlicher Gravität ab. Denn in diesem nicht so viel ungebührlichen Tummels geschieht, wie in dem Nachtanz zu wiederfahren pflegt. In diesem gehet es was unordentlicher zu, als in dem vorigen. Denn allhier des Lauffens, Springens und bäuerischen Rufens und anderer ungebührlichen Dinge nicht verschonet wird u. s. w. „Wie fleißig auch die Franzosen die fünf Passus lernen und ihren Gaillard darnach zu richten ihre Füße und Beine bisweilen hierher, bisweilen daher, dann vorn, dann zurück, dann an dieser, dann an jener Seite in die Höhe und wiederum herunter mit besonderer Geradigkeit lenken und die Capriolen dazwischen zu mengen, aufs Höchste sich bemühen, dasselbe ist auch jetzt mehr Leuten in Deutschland bekannt, als es gut ist."

Die angeführten „fünf Passus" sind wahrscheinlich die sogenannten fünf Tanz Positionen, die der altitalienischen Schule noch unbekannt waren und die in Frankreich zuerst festgestellt wurden. „Insonderheit aber ist unter ihnen ein unflätiger Tanz la Volte geheißen, welche den Namen hat von dem französischen Wort voltiger, d. i. in einem Wirbel herum fliegen. In dem Tanz nimmt der Tänzer, der mit einem Sprung der Jungfrau (die auch mit einem hohen Sprung herankommt) heran war, greift sie an — und wirft die Jungfrau selbst und sich mit ihr, etlich viel mal sehr künstlich und hoch über die Erde herum" u. s. w.

Auch schon damals war der Tanz der Mode unterworfen und es verschwanden um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Courante, Gaillarde, Furie, Passamezzo, Villanelle und Sarabande, um neuen französischen und polnischen Tänzen Platz zu machen. — Wenn auch in dem ursprünglichen Preußen sich keine Original- oder vielmehr Nationaltänze auffinden lassen, so war doch auch der Tanz dort sehr üblich und beliebt zumal bei Hochzeitfesten. Fürsten dieses Landes und Ortensritter fanden sich geschmeichelt, die Festlichkeiten in den Städten mit einem Ehrentanz „zu eröffnen" und wohlhabende Bürger geleiteten ihre Frauen und Töchter nach den „Artushöfen", wo die „Stadtpfeifer zum Hoftanze aufwarteten" mit Streich- und Blasinstrumenten. Zu den üblichen ceremoniellen Tänzen an den deutschen Höfen gehörte namentlich bei Hochzeitsfeierlichkeiten der Brauttanz mit brennenden Fackeln oder der Fackeltanz, der sich noch am preußischen Hofe bis jetzt erhalten hat. Dieser mit brennenden weißen Wachsfackeln von den höchsten Personen, dem Brautpaare und den vornehmsten Hofleuten ausgeführte Fackeltanz machte gegen drei Uhr des Nachts den Beschluß der Hochzeitsfeier. Spontini's Fackeltanz war für eine solche Gelegenheit geschrieben. Etwas Aehnliches waren auch die noch im zweiten Decennium des 18. Jahrhunderts bei vornehmen Hochzeiten vorkommenden Gesangtänze, zu welchen sich keine Würde und kein Stand, selbst Geistliche mit Degen und Mantel, nicht ausschließen durfte. Einem solchen schloß sich der von der Orchestermusik gespielte Bräutigamstanz oder Platzmeistertanz an, der mit einem lebhaften Nachtanz im $^3/_4$ Takt endete, wozu Mantel und Degen abgelegt wurden. Eine andere Art Nachtanz war die Serra (Säge), welche später durch Gavotte und diese durch die Menuet ersetzt wurde.

Die Sittenrichter zur Reformationszeit eiferten in vielen erschienenen Schriften gegen unsittliche Tanzgebräuche und schrieben wider den „Tanzteufel, d. i. wider den leichtfertigen

unverschempten Welttanz und sonderlich wider die Gotts Zucht und ehrvergessene Nachttenze." „So geschiehet nun so solch schendtlich, unverschämt schwingen, werffen, verdrehen und verködern von den Tantzteufeln, so geschwinde, auch in aller Höhe, wie der Bawer den flegel schwinget, daß bißweilen die Jungfrauen, Dirnen und Mägden die Kleider biß über den Gürtel, ja bis über den Kopf fliegen. Oder werffens sonst zu boden; fallen auch wol beide und andere viele mehr, welche geschwinde und unvorsichtig hernach lauffen und rennen, daß sie über einen hauffen liegen." Viele Schriften aus dem 16. Jahrhundert liefern den Beweis, daß man „mit unehrbaren Geberden und ungeheurem Fußgestampfe nach lasciven Weisen und zotigen Liedern getanzt" habe. Dies hatte natürlich Verbote der weltlichen Obrigkeit zur Folge. Der Reformator Calvin hielt das Tanzen „für ein Merkmal leichtfertiger Gesinnung." Weniger streng sprach sich Luther über das Tanzen aus: „Weil Tanzen des Landes Sitte ist, gleich wie Gäste laden, essen, trinken und fröhlich sein, weiß ich es nicht zu verdammen, ohne nur die Uebermass, so es unzüchtig, oder zu viel ist." In Churſachsen verbot 1551 eine Landesordnung die Labe- oder Lobe- und Bettlertänze; im Erzstift Cöln verbot 1617 die Geistlichkeit den Kronentanz und das Lehenschwinken, weil man diese Tänze bei Hochzeiten in der Kirche tanzte. Die Lobetänze hatten ursprünglich den Zweck „damit ihre Kinder von den Nachbauern möchten gesehen werden, Ehestifftungen fürzunehmen." In Meißen und an andern Orten hatte die Obrigkeit bestimmte Tage im Jahre zur Abhaltung von Lobetänzen angeordnet. —

Die polizeilichen Verbote richteten sich hauptsächlich gegen „das Tanzen ohne Mantel mit Verdrehen," und gegen das „Umwerfen" beim Tanzen: „An den Abendtänzen sol sich jeder des Umbschwingens, Umbdrehens oder Umbwerfens der Maid oder Tenzerin vnd auch in bloßen Hosen vnd Wamms zu tanzen genzlich enthalten," ebenso „waren Geschrei und unzüchtige Geberden" verboten. — Die damaligen Tanzarten lassen sich in Deutschland auf den Schleifer und Hopfer „zurückführen". So war auch die ausländische Allemande nichts anders als ein deutscher Schleifer und zu Shakespeare's Zeit kannte man auch in England den deutschen Hopfer unter dem Namen up-spring. Das Schwäbisch und Steyersch, der Ländler und Zweitritt stammen von den vorhergenannten ab. Schleifer und Hopfer sind gleichsam die Urstoffe für alle deutschen Tänze, welche nach altdeutscher Sitte paarweise hinter einander getanzt wurden, wenn auch die Stellungen, Drehungen, Posituren und Figuren von einander abwichen.

Der in Langenberg bei Gera den Tag nach dem dritten Pfingstfeiertage unter einer Linde getanzte Frohnentanz soll einer geschichtlichen Sage nach aus den Zeiten Heinrich des Voglers herrühren: „Als dieser an einem dritten Pfingstfeiertage durch Langenberg kam und von den Einwohnern, des steilen Berges halber, der von da nach Leipzig zu liegt, Vorspann verlangte, verweigerten ihm die übermüthigen Bauern denselben, weil sie sich in ihrem Vergnügen, altherkömmliche Tänze um einen grünen Baum aufzuführen, nicht wollten stören lassen. Darauf soll der Kaiser in seiner Eigenschaft als Oberherr verordnet haben, daß sie alljährlich um dieselbe Zeit zur Strafe und Frohne tanzen mußten" auch bei schlechtem Wetter. Die Bauern mußten in Gegenwart des Stadt- und Landrichters so lange tanzen, bis ein Faß Bier ausgetrunken war.

Bei den schwäbischen Erntefesten tanzte man den Siebensprung mit siebenerlei Bewegungen, wozu auch gesungen wurde. In Niederbayern führte man zu Kirchweihfesten unter freiem Himmel den Trümmertanz auf; bei Regensburg den Maitanz oder Huettanz und den Schnittertanz oder Schnitterhüpfel. In Bayern tanzte man den langsamen Dreischrittwalzer und bayerischen Ländler mit Stampfen, Pfeifen, Jauchzen, mit gellenden Clarinetten und schmetternden Trompeten. Der Walzer wurde auch der Deutsche genannt. Im Salzburgischen tanzte man den Aufundab, den Hoppetvogel und eine Art Ländler war der Schwäbische Langaus — auch Schweinauer, Schuhplättler oder Hexenschlager genannt; in der Oberpfalz den Drischlag nach dem Dudelsack oder der Bockpfeife, daher der dazu gestampfte Takt der Bockshemmerische hieß. In und bei Passau nannte man den gebräuchlichen Nationaltanz Vogel heupf auf d' Höh, welcher viel Aehnlichkeit mit den Schartanz in Oberbayern und den Kirmestanz in Thü-

ringen hatte. In Niederbayern hieß der Trümmertanz Platztanz, Den Fußtanz findet man bei und um Ansbach, in Kaufbeuern den Aus der Hand-Tanz. In Mecklenburg tanzte man bei Hochzeiten eine Art Quadrille mit zwei Touren, den Schöndör und stolz. Gegen das Ende der Hochzeit tanzte man den Auskehr, der anderwärts auch Großvatertanz hieß mit der Melodie: „Un as de Grotvare de Grotmoder nahm" durch Thüren, Fenster, Ställe und Heuboden. Den Beschluß machte der Rückelreih. — In den achtziger Jahren tanzte man in Göttingen und der Umgegend eine Allemande mit Touren, wozu gesungen wurde. Der Ländler oder Länderer in Oesterreich und Bayern hieß auch Dreher, und unterscheidet sich nicht wesentlich von Walzer und Allemande. Der Walzer als eigentlicher deutscher Nationaltanz hat sich noch bis jetzt erhalten.

## Die Böhmischen Tänze.

Die slavischen Nationen haben schon in den frühesten Zeiten eine große Vorliebe für den Tanz an den Tag gelegt. Auch bei den Czechen ist wie bei andern südlichen Völkerschaften Tanz und Lied innig verbunden worden und die Tanzmusik wurde auch bei den Böhmen durch Gesang vertreten. Ein über die böhmischen Nationaltänze erschienenes Werk weist hundert und sechsunddreißig Nummern nach, deren Ursprung, wenigstens von einem ihrer Tänze, schon im 14. Jahrhundert zu suchen ist. Allerdings dürften wohl die meisten böhmischen Tänze nicht über Böhmen hinaus gekommen sein, da sie mit den nationalen Sitten und Gebräuchen der Czechen zusammenhängen. Nur die Polka ist der einzige Tanz, der nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika großen Anklang gefunden hat. Zwei Tänze aus der Hussittenzeit der Chodovska und Husitská (Hussitentanz) sind dem Namen nach noch bekannt, aber ihre Ausführung ist den Böhmen gänzlich unbekannt. Gedruckt ist von böhmischen Tanzliedern äußerst wenig. Nur was sich in geschriebenen Handschriften noch vorfindet, zeigt, daß die alten böhmischen Tanzmelodien mit Gesang stets in den Molltonarten sich bewegen, düstere Melancholie und Frömmigkeit athmen, aber zu dem Inhalte der Lieder gar nicht passen, und in den Tanzmelodien und Kirchenmelodien kein merklicher Unterschied zu finden ist. Viele böhmische Tänze sind auch andern Nationen entlehnt; so findet man den Todtentanz (Umrlec) ebenfalls bei den Ungarn und Russen. Zu der Skákáva oder dem Hüpftanz und zu der Sousedská sang man ein geistliches Lied. Die Böhmische Menuet wurde ebenfalls mit ernsthaftem Text gesungen. Die Tanzmeisterzunft, welche in Prag zu Ende des vorigen Jahrhunderts eine Reihe von Tänzen aus fremden Elementen zusammengesetzt hatte, nicht weniger als neunzig, waren dem Typus der Volkstänze gar nicht ähnlich und hatten wunderliche Namen aus dem Französischen entlehnt, wie: „Anschu, Burgund, Lafrans, Menuet Damur, Menuet Dekoll, Paspje sardini, Paspje spanier, Lasursch, Pastorell u. a. Ein beliebter Tanz ist der Strasak (Schrecker) auch Husicka oder das Gänschen genannt, welcher mit der Polka verbunden wird. Noch andere Tänze sind den deutschen Volkstänzen sehr ähnlich wie der Babarok (der Bayer) und die Babaroka (die Bayerin), auch Stajrys (Steyersch) genannt, mit gemüthlich langsamer Bewegung und entsprechendem Text.

## Die Russischen Tänze.

Wohl mag es in Rußland eine Menge Nationaltänze in seinem ausgedehnten Reiche mit so mancherlei Völkerschaften geben, die jedoch keine weitere Verbreitung gefunden haben. Bekannt geworden sind der Golubez oder Taubentanz und der Kosak oder Kosakisch und der schon erwähnte Todtentanz mit zwei Personen, wie der Kosak. Die einfachen Melodien in Moll wechseln mit Theilen in Dur, oder hatten zwei Repetitionstheile in Dur. Kosakisch war auch kurze Zeit in Deutschland in den Zwanziger Jahren Mode geworden. (S. Anh. Nr. 26.)

## Die Tänze der Kroaten und in Siebenbürgen.

auch die der Walachen haben viel Eigenthümliches, aber keine Verbreitung gefunden. Der Rundtanz Pumanieska bei den Walachen ist sehr characteristisch und als Nationaltanz sehr beliebt. Die Melodie zu diesem Tanze hat keineswegs einen sinnlichen Reiz, bewegt sich meist in den Tönen einer altgriechischen Kirchentonart: aeolisch oder dorisch und verträgt keine harmonische Begleitung, daher die Zigeuner sie nur unisono auf einem Instrumente spielen, wie die Volksweisen der Serbier.

## Die ungarischen Tänze

haben in ihren Bewegungen und in ihrer Musik viel Charakteristisches, und sind gleichsam ein Abdruck ihres Nationalstolzes, gravitätisch, kriegerisch und wild, doch auch dabei abwechselnd zart und einfach. Man theilt die ungarischen Nationaltänze in langsame und geschwinde. Die erstern nennt man Werbetänze und die letztern Volks- oder Zigeunertänze. Hervorzuheben ist der Csárdás, der mit einer langsamen Melodie in Liedform beginnt, an welche sich ein feuriges Allegro schließt. Dieser Tanz ist in allen Kreisen beliebt, nicht blos in der Schenke; denn der ernste, stolze, reiche Magnat tanzt ihn mit denselben ausdrucksvollen Bewegungen, wie die niederen Volksklassen, nur einfacher aber eleganter. Die Musik zu den ungarischen Tänzen wird stets von Zigeunern gespielt. — In den früheren Jahrhunderten war bei den ungarischen Begräbnissen ein Tanz gebräuchlich, welcher Tri sto bdow tanez auf deutsch: der Dreihundert Wittfrauen-Tanz hieß, wobei gesungen und geweint wurde. Die Entstehung dieses Tanzes hatte folgende Bewandtniß: Einst waren bei einer Siebenbürgischen Grenzstadt die Schachte eines gold- und silberreichen Bergwerks eingestürzt, wobei mehrere hundert Bergleute das Leben verloren, „wodurch dreihundert Wittfrauen seynd gemacht worden. Darauf habe ein Siebenbürgischer Fürst, der dieses Bergwerk besessen, die verwittibte Frauen nebst andern Bergwerks-Bedienten gastiret und ihnen Räusche anhenken lassen (ihnen viel zu trinken geben lassen) aber dabei verhelet, daß ihre Männer todt wären. Bis endlich er sie alle dreihundert auf einmal zum Tanzen bracht, und unter solchen seinen Herrn Gästen als Magnaten eröffnet und gesagt: ihr Herren, das ist ein rarer Tanz, und werdet euer Lebtag nicht dreihundert Wittfrauen auf einmal so lustig und tanzen gesehen haben, als ihr bereits gesehen. Worauf ein groß Heulen und Weinen sich erhoben, weil sie vernommen, daß ihre Männer durch den Einsturz des Bergwerks ums Leben gekommen. Er hat ihnen aber getrost zusprechen lassen, in Kurzem sie alle wieder zu verheirathen und mit Geschenken von sich gelassen. Solches ist nun in Ober-Ungarn ganz kundig und keine Fabel." —

In ganz ähnlicher Weise, wie bei den Russen und Böhmen, kam auch früher bei den Ungarn der Todtentanz vor: „Da legte sich Einer mitten in die Stuben, streckte Händ und Füß von einander, das Angesicht war ihm mit einem Schnupftuch verdeckt, er lag da und regte sich gar nit. Da hieß man den Spielmann den Todten-Tanz mit dem Bockpfeifer spielen. Sobald dieser anhub, gingen etliche Manns- und Weibspersonen singend und halb weinend um diesen liegenden Kerl, legten ihm die Hände zusammen auf die Brust, banden ihm die Füß, legten ihn bald auf den Bauch, bald auf den Rücken und trieben allerhand Spiel mit ihm, richteten auch solchen nach und nach auf, wobei sich dieser Kerl nicht im Geringsten regte, und zuletzt mit ihm tanzten." Bei den Böhmen machte man um den Todten komische Schritte und Sprünge und nach Beendigung des Trauergesangs „näherte sich ein Frauenzimmer nach dem andern dem Todten, beugte sich wieder und gab ihm einen Kuß; hierauf umtanzte ihn die ganze Gesellschaft in einer Ronde und beendete unter fröhlichem Gelächter den Tanz." Auch die Mädchen kamen bei der Darstellung des Todten an die Reihe. Wie bei den Böhmen kam dieser Tanz auch bei den Ungarn bei Hochzeiten, Kindtaufen und zu Fastnachten zur Aufführung. — Die Werbetänze („Verbunkas" ungarisch) sind meist nur in langsamer Bewegung im $^1/_4$ Takt in Moll, abwechselnd mit einer Durtonart, aber in Moll wieder schließend.

## Die Polnischen Tänze.

Von den polnischen Tänzen sind die Polonaise und die Masurek oder die Mazurka auch in Deutschland einheimisch geworden. Doch ist nur jetzt noch die Polonaise gebräuchlich, welche den Ball eröffnet, gleichsam ein feierlicher Aufzug, an demsich auch noch alte Leute betheiligen können, bei dem „die ganze Gesellschaft mehrere Male rund um den Tanzsaal und in Schlangenwindungen einherschlurft," auch wohl noch Touren dabei ausgeführt werden, welche das erste Paar oder der Tanzmeister anführt. — Die Mazurka stammt aus der Woiwodschaft Masovien und hieß daher als Nationaltanz auch Masure, Masurek, Masurka, Masurisch, ursprünglich von wildem Charakter, scharf accentuirter Melodie und mit auf einem Tone liegenden Basse im $^3/_8$ Takt mit punktirten Noten in zwei Reprisen, jede von acht Takten. Unter der Regierung August III., Königs von Polen und Sachsen, 1733 bis 1763, kam sie zur Aufnahme. Jetzt schreibt man sie im $^3/_4$ Takt. Die Cracovienne oder Krakoviak steht im $^2/_4$ Takt und hat ihre eigenthümliche Accentuation. Mit Ausnahme der Polonaise haben die polnischen Tänze Aehnlichkeit mit den ungarischen in ihren Pas, in welchen das hörbare Aufschlagen der Hacken Bedingung ist, was auch bei andern slavischen Völkern, wie bei den Russen, oft vorkommt.

## Die türkischen, neugriechischen und ägyptischen Tänze.

Im Allgemeinen sind die Mahomedaner keine Freunde vom Tanzen, da sie jede nur einigermaßen lebendige Körperbewegung für nicht anständig halten. Gleichwohl sehen die Türken gern dem Tanzen zu und es haben sich daher öffentliche Tänzer und Tänzerinnen in Gesellschaften vereint, die zu türkischen Festen eingeladen werden, welche herumziehend ihre Tänze für Geld produciren. Ein bei diesen Aufführungen vorkommender Tanz ist hauptsächlich die Romeika, welche weniger in künstlichen Pas, als vielmehr in Wendungen des Körpers, der Hände und Arme, besteht. Der religiöse Tanz der Drehderwische (Mewlewis) heißt Sema, ist walzerartig, welcher mit bloßen Füßen auf der rechten Ferse von neun, eilf oder dreizehn Derwischen ausgeführt wird mit geschlossenen Augen und ausgebreiteten Armen. Musikalischen Werth dürften die türkischen Tänze wohl kaum haben, da man davon nichts aufgezeichnet findet. —

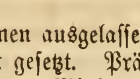
Bei den Neugriechen finden sich, wenigstens im Volke, gar keine Gesellschaftstänze, denn sie lieben mehr pantomimische Vorstellungen und Tänze, wie namentlich den albanesischen Räubertanz, der sehr dem alten Ackertanz der Magneter gleicht. — In dem jetzigen Aegypten giebt es ebenfalls keine Volkstänze, sondern der Tanz wird nur von einem besondern Volksstamme, den Männern und Frauen des Stammes Ghawazi ausgeübt. Die Tänzerinnen, „Ghaziehs" und die Sängerinnen Almehs genannt, welche zu den schönsten Frauen Aegyptens gezählt werden, wohnen in einem ihnen zugewiesenen Stadttheil, oder unter Zelten, und sind verachtet. Sie werden für Geld in die Harems bei Festen und Hochzeiten beschieden, um die Feste zu verherrlichen. Sie schließen sich auch wohl den nach Mekka wandernden Pilgern an oder begleiten die in den Krieg ziehenden Soldaten. Sie durften an öffentlichen Orten ohne Schleier tanzen, was aber die mohamedanische Geistlichkeit aus Gründen im Jahre 1834 untersagte. Seit jener Zeit tanzen sie nicht mehr öffentlich, sondern nur bei Hochzeiten und Beschneidungsfeierlichkeiten in den Harems. Unter den ägyptischen Tänzen nennt man die Biene als berühmt, welche nur von einer Person dargestellt wird, die in Blick und plastisch schönen Bewegungen, aber wild den Schmerz ausdrückt, den ein Bienenstich verursachen kann und zuletzt die Tänzerin völlig entkleidet „in Glut und Ermüdung" niedersinkt. — Die jetzigen Tänze der Aegypter sollen sich aber weder durch Schönheit, noch Grazie auszeichnen. Die eben so seltsame Musik dazu wird von Geige, Hackbrett und Flöte ausgeführt, auch gebrauchen die Tänzerinnen Castagnetten. In höheren Kreisen tanzt man nur unsere gebräuchlichen Tänze, zumal sich dort auch Deutsche, Franzosen und Engländer befinden

## Die Formen der Tänze.

Es kann bei der Beleuchtung der Tanzmelodien nicht blos die Rede von den Tänzen sein, welche sich noch auf unseren Tanz- und Concertprogrammen finden, sondern es müssen auch diejenigen erwähnt werden, welche in erweiterter Form in der Pianoforte- und Orchestermusik vorkommen, zumal die verschollene sogenannte Suite wieder aufgetaucht ist, in welcher die alten Tanzformen theilweise wieder hervorgesucht werden und ihre Analysirung im Allgemeinen um so nothwendiger erscheint, damit man weiß, wie sie sich in ihrem Rhythmus und Charakter von einander unterscheiden.

## Die italienischen Tänze.

### Die Gigue, Gique oder Giga. (Sprich Schihgh, Schihk', Dschiga).

Man findet die Gigue in ungleicher Taktart $^3/_8$-, $^6/_8$-, $^3/_4$-, $^6/_4$- und $^{12}/_8$ Takt im lebhaften Tempo mit und ohne Auftakt in zwei achttaktigen Theilen oder Clauzen mit Reprisen oder Wiederholungen. Die eigentlichen Giquen, ursprünglich für die Geige geschrieben, im $^3/_8$- $^6/_8$- oder $^{12}/_8$ Takte mit zwei Reprisen meist in Achtelnoten waren flüchtige lebhafte Tonphrasen. Die alte französische Gigue zur Zeit Lully's (gest. 1687) war im $^3/_4$ Takt mit Auftakt und punktirter Viertelnote (  ) später im $^6/_8$ Takt mit Auftakt und punktirter Achtelnote im Niederschlag. Die altitalienische Giga war in $^6/_8$, $^9/_8$, oder $^{12}/_8$ Takt in Viertel- und Achtelnoten, oder lauter Achtelnoten in fließendem und schnellem Rhythmus und fröhlichem Charakter. (Man sehe Nr. 1. im Anhange.)

### Die Gagliarda, (spr. Galgarda).

Sie hat einen ausgelassenen, fröhlichen Charakter und war meist im $^3/_4$ Takt, aber auch im geraden Takt gesetzt. Prätorius beschreibt sie als einen Tanz „vom Teufel erfunden worden" und als einen „Wirbeltanz voller schändlicher, unfläthiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen". Da sie aus Rom stammen sollte, hieß sie auch Romanesca und hat stark markirte Rhythmen. (S. Anh. Nr. 30.)

### Der Passamezzo.

Der Name ist abzuleiten von mezzo (halb) und passi (Pas), indem er halb so viel Pas brauchte, als die Gagliarda und hat einen gemächlichen, ruhigen Charakter, doch der Gagliarda ähnlich. (S. Anh. Nr. 31.)

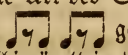
### Die Tarantella.

Die ältere Tarantella unterschied sich von der spätern und jetzigen Art; denn die alte war im $^2/_4$ oder C-Takt, die spätere im $^6/_8$ Takt gesetzt. Die in Neapel und im Tarentinischen (daher der Name) beliebte Tarantella im $^6/_8$ Takt wird von zwei, auch drei Personen im schnellen Tempo, häufig nur von Gesang, unter Begleitung von Castagnetten und Tambourin in den niedern Volksklassen mit großer Rapidität bis zur Raserei getanzt. Mit der ältern Musik der Tarantella glaubte man den Tarantismus oder Tarantel tanz, eine dem Veitstanz ähnliche Krankheit in Apulien, die dem Biß der Tarantel, einer großen Gattung Luchsspinne, zugeschrieben wurde, zu curiren. Interessant ist es, ein paar Tarantellen dieser Art kennen zu lernen. Man sehe in der Beilage Nr. 2 und 3. Der Charakter der $^6/_8$ taktigen Tarantella ist voller Leidenschaftlichkeit mit seinen Moll- und Durtheilen. In dem Ballet der Oper: „Die Stumme von Portici" ist dieser Tanz in seinem ganzen Wesen vortrefflich reproducirt.

## Der Saltarello

ist ein Volkstanz im $^3/_4$ Takt, auch $^6/_8$ Takt, meist in Moll, rasch, hüpfend, mit wachsender Schnelligkeit, welcher zwar beim Tanzen den ganzen Körper in Anspruch nimmt, wobei aber die Arme mehr, als die Beine in Bewegung kommen. Die Zahl der Tänzer ist beliebig und es wechseln je zwei und zwei. Der Mann spielt dabei meist die Guitarre, die Frau faßt die Schürze hebend. Es besteht die Musik dazu aus zwei Theilen, welche repetiren. Mendelssohn hat in seiner A-dur Symphonie die Form des Saltarello in dem Schlußsatz (Finale) verwendet. (S. Anh. Nr. 29.)

## Der Siciliano,

ein Tanz der Landleute und Hirten in Sicilien im $^6/_8$ Takt. Ein merkliches Kennzeichen dieses Tanzes ist, daß das erste Achtel einen Punkt hat, und die zweite Hälfte des Taktes besteht aus einem Viertel und zwei Sechszehntheilen. Die Bewegung ist langsam mit einfach pastoralem, oder zärtlich elegischem Charakter. Früher vertrat ein solcher Tonsatz, der auch wohl Alla Siciliano überschrieben wurde, die Stelle eines langsamen Satzes in einer Sonate, Concert u. s. w. statt eines Andante oder Adagio. (S. Anh. Nr. 6.) Sehr abweichend ist eine zweite Art des Siciliano, welche feurig, leicht, schnell mit scharf markirtem Rhythmus in $^6/_8$ Takt  gespielt werden muß. Ein Bild davon giebt Meyerbeers: „Ja das Gold ist nur Chimäre" in der Oper: „Robert der Teufel."

## Die Forlana

stammt aus der Provinz Friaul, deren Bewohner Forlanen heißen, beliebt bei den venetianischen Gondoliers und Landbewohnern. Es ist ein mehr oder weniger heiterer Tanz in lebhafter Bewegung im $^6/_8$ oder $^6/_4$ Takt, der jedoch keine besonderen charakteristischen Züge besitzt. (S. Anh. Nr. 20.)

## Die Volta.

Sie ist mit der Gagliarda oder Galliarde, spanisch Gallarda ziemlich identisch, oder eine Abart derselben, im $^3/_4$ Takt. Der Satiriker Fischart sagt von dieser Gagliardischen Volta in Bezug auf die orthodoxen Genfer, die allem Tanz abhold waren: „Den Podagramischen dörfen die Genfer das Gaillardtantzen vnd die Fues zwizernde Caprioliſchen Gaissprüng nicht verbieten." In diesem Tanze drehte nehmlich der Tänzer seine Dame mehrmals um, und ließ dieser dann einen Sprung machen. (S. Anh. Nr. 32.)

## Die Canaria, Canario oder Canarie

(Canarienvogeltanz) ist eine Art Gigue im $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt und soll auf den Canarischen Inseln entstanden sein. Nach Andern soll sie spanischer Abkunft sein. Die erste Note eines Taktes ist gewöhnlich mit einem Punkt versehen und muß kurz markirt werden. Sie hat zwei kurze Repriſen ohne Auftakt in leichter flüchtiger Bewegung, soll „etwas einfältig" klingen, da die Rhythmen immer im Haupttone schließen. (S. Anh. Nr. 24.)

## Die spanischen Tänze.

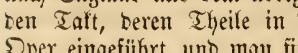
Die altspanischen Tänze wurden meist reihenweise ausgeführt, mit Gesang und lebhaften Gesticulationen begleitet, wobei die Castagnetten eine große Rolle spielen; denn die Castagnetten sind ein sehr nothwendiges Requisit der meisten Tänze der Südländer. Bei den Basken vertritt die baskische Handtrommel diese Stelle. Manche spanischen Nationaltänze haben

auch eine orientalische Färbung, da die Herrschaft der Mauren wahrscheinlich auf spanische Tänze Einfluß gehabt hat und eine mehr oder weniger abgeschwächte Form des ursprünglich afrikanischen Tanzes Chika zu sein scheinen. Die Chika ist jetzt noch ein Lieblingstanz der Negerstämme.

## Der Pordon dantza oder Lanzentanz

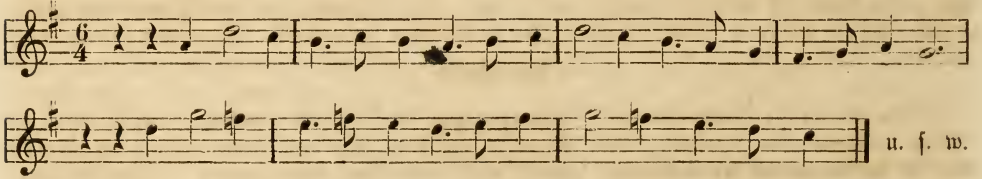
gehört zu den ceremoniellen der spanischen Tänze, „der am Tage des heiligen Johannes von Tolosa von Männern mit Stangen und Stäben bewaffnet, ausgeführt wurde, zur Erinnerung an die Schlacht von Beotibar, welche die Guipuzcoaner gegen die Navarresen gewannen." Die basko-spanischen Melodien dazu im Allegrotempo findet man sowohl in Moll, als in Dur. (S. Anh. Nr. 10.)

## Sautbasque

ist ein baskischer Nationaltanz im schnellen Tempo im $^2/_4$ Takt mit häufig punktirten Notenfiguren:  und vielen dreitaktigen Rhythmen. (S. Anh. Nr. 11.)

## Die Moreska oder Moriska.

Man leitet diesen Tanz von den Griechen ab, doch war er auch ein maurischer Tanz der Araber aus der Zeit, als die Mauern Spanien eroberten. Von Spanien verbreitete er sich nach England und dem übrigen Europa. Die Melodie ist kurz und volksthümlich im ungeraden Takt, deren Theile in Moll und Dur gehalten sind. Dieser Tanz wurde auch in die Oper eingeführt und man findet ihn schon in Monteverde's Oper: „Orfeo" (1607) im $^6/_4$ Takt, wo die Melodie in verwandte Tonarten transponirt von Neuem wieder auftritt. Das Hauptmotiv war:




## Die Pavane oder Pavana

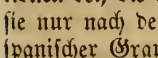
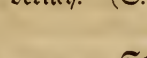
hieß auch Pfauentanz, da man darin den radschlagenden Prunkpfau (pavo) oder die kalekutische Henne, spanisch (pavo), nachzuahmen suchte. Man nannte ihn auch den „Großen Tanz", da er in feierlicher Weise von Fürsten in Gallamänteln, von Rittern mit Mantel und Degen, von Magistratspersonen in der Robe und von den Damen mit langen Schleppkleidern ausgeführt wurde. Mode war er auch in Deutschland, wo er Paduane hieß, möglicher Weise aus Padua herstammend, und wurde mit der Gaillarde verbunden. Die Melodie war einfach, ernst und gravitätisch im Alla-Breve-Takt oder $^2/_4$ Takt, auch im Dreivierteltakt geschrieben. (S. Anh. Nr. 13.)

## Die Sarabande

ist schon seit 1588 bekannt und wurde muthmaßlich nur von Frauen getanzt. Den Namen soll sie von „einem Teufel von Weibe" erhalten haben. Sie wurde von der Bühne verbannt, da sie als „zügellos" anstößig war. Uebrigens ist die spätere Sarabande voll Ernst und Grandezza im langsamen Tempo, $^3/_4$ oder $^6/_4$ Takt. Die Melodie hat keinen Auftakt und

der Schluß geschieht auf dem dritten Takttheile. Man findet sie in älteren Balleten und als Claviermusik in den Suiten. Sie hat meist zwei achttaktige Theile, welche wiederholt werden. Als Volkstanz in Spanien begleitete man sie mit Guitarre, zu Zeiten auch mit Flöte, Harfe und Gesang. Sie siedelte auch nach Frankreich über, wo sie von den Ballettänzern verändert wurde und ihre ursprüngliche Form einbüßte. Man fügte auch der Musik Variationen bei, die man Doubles nannte. Castagnetten durften dabei nicht fehlen. Wir kennen sie nur nach der französischen Bearbeitung, welche ihr einen edleren, ernsten Charakter, mit spanischer Grandezza, gepaart verlieh. (S. Anh. Nr. 9.)

## Seguidilla.

Das Wort Seguidilla bezeichnet zugleich den Tanz und das Lied, nach welchem ersterer getanzt wird. Dieser Tanz ist gleichsam als Urstoff oder die Wurzel der spanischen Tänze anzusehen, welche auch in französische und deutsche Ballete eingeflochten wurden, namentlich als Solotänze. Die Schilderung des Seguidilla würde zugleich ein Bild des Fandango, Bolero, Jota arragonesa u. a. abgeben, natürlich mit Abweichungen. Diese im $^3/_4$ Takt geschriebenen Tänze haben im Allgemeinen folgende stereotype Begleitungsfigur:  oder einfacher:  . Diese Begleitungsfigur ist gleichsam das Erkennungszeichen des spanischen Tanzrhythmus. Letzterer ist auch zu höheren Kunstschöpfungen benutzt worden. Man vergleiche die Ouverture: „Die beiden Blinden von Toledo" von Mehul und die Ouverture zu „Preciosa" von C. M. von Weber. (S. Anh. Nr. 15. u. 16.)

## Der Fandango.

Ursprünglich war der Fandango in langsamer Bewegung und im $^6/_8$ Takt, meist in Moll mit einem Trio in Dur, aber auch ganz in einer Durtonart. Im $^3/_4$ Takt findet man ihn mit mehreren Repetitionsklaußen und Trio. Der Charakter ist im Allgemeinen sanft, zärtlich, steigert sich auch zuletzt bis zum Extrem südlicher Leidenschaft. Aehnliche Tänze sind: (S. Anh. Nr. 8.)

## Die Tirana

aus Andalusien stammend, wie auch

## der Polo und die Jota arragonesa,

welche von drei Personen ausgeführt werden und wobei die Castagnetten den Rhythmus markiren.

## Die Copla

wird mit einem zweistimmigen Gesange im Tempo begleitet, wozu die Melodie gewöhnlich aus H moll geht. Es giebt außer den vorher angeführten Tänzen noch andere spanischen Ursprungs, welche in verschiedenen Provinzen entstanden, von den genannten abstammen, aber sich nicht von andern wesentlich unterscheiden, noch von historischer Wichtigkeit sind. Von spanischen Solotänzerinnen, wie Pepita de Oliva, haben manche spanische Tänze auch auf deutschen Bühnen Beifall gefunden, aber charakteristische Unterschiede lassen sich in Bezug ihrer Musik kaum auffinden, wie z. B. in folgenden: El Ole oder Polo, Chairo, Madrilena, Seguidillas Taleadas, Panaderos, Yaleo de Xeres, Zapateado u. a., so daß nur das Neue in den Namen liegt. Die berühmte Tänzerin Fanny Elßler excellirte in der Cachucha ($^3/_4$ Takt mit vier Claußen), welche ihre eigene Melodie hatte, wie die vorher angeführten Tänze.

## Die französischen Tänze.

Es ist bereits in der Geschichte der Tänze angedeutet worden, daß namentlich unter Franz I. und Heinrich II. Katharina von Medicis viel zur Ausbildung der Kunsttänze beitrug, und daß zu diesem Behuf Tanzkünstler spanische und italienische Tänze entlehnten, diese veränderten oder veredelten, daß ihnen oft nur der Name blieb und daher manche dieser Tänze nicht als französische Originale angesehen werden können. So war z. B. die italienische Giga nach Frankreich übersiedelt, wo sie Gigue hieß und bestand aus zwei achttaktigen Reprisen von munterer, lebhafter Bewegung, daß ihr Name so viel als Hüpfer bedeutet. Man unterschied auch früher noch englische, canarische und welsche Giguen, welche man in den Clavier-Suiten in weiterer Ausdehnung findet. Eine bedeutende Verbreitung fand

## Die Menuet.

Den Namen leitet man von menu franz. oder von menutes lat. — klein, zierlich, ab. Die Erfindung der Menuet schreibt man einem Tanzmeister aus Poitiers zu, der sie zur Feier einer silbernen Hochzeit aufführte, worauf sie schnell in Aufnahme kam. Diese beifällige Aufnahme dieses Tanzes erregte die Eifersucht der Akademie von Paris, weil dadurch der von ihr für die Noblesse bestimmte Tanz, die Courante, verdrängt wurde. Der Componist Lully ist als Schöpfer der ersten Menuet anzusehen, welche einen musikalischen Werth hat. Diese erste Menuet tanzte Ludwig XIV. „mit einer seiner Maitressen" im Jahre 1653 zu Versailles. Sie geht, wie später die Menueten in einem mäßig bewegten $^3/_4$ Takt, hat zwei Reprisen, deren jede acht Takte enthält, und im vierten Takte immer einen merklichen Einschnitt oder Absatz macht. Der erste Theil kann sowohl mit einer Cadenz in der Haupttonart, oder in einer ihr zunächst verwandten Tonart, als auch mit einer Halbcadenz der Haupttonart schließen. Man fügte der Menuet oft ein Trio, Minuetto secondo, oder Menuetto alternativo bei, nach dessen Beendigung sich die Menuet wiederholte. Die Alten setzten die Menuet zweistimmig und das Trio dreistimmig. Die französischen Tanzkünstler bildeten mehrere Arten von Menueten aus. So hatte man eine Menuetto gentil, die mit der Anglaise wechselte; eine Menuett à la Vigans, à la Cour, à la Reine u. a. Diese unterschieden sich sogar nicht in der Musik, als vielmehr in ihren Tanztouren, welche von Kunsttänzern ausgeführt wurden. Der Charakter der Menuet ist „reizender Anstand" und die abgemessene, langsamere ist dazu geeignet, die höchste Grazie zu entfalten. Wenn ältere musikalische Schriftsteller wie Rameau und Brossart die Bewegung der Menuet im $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt als sehr munter und schnell bezeichnen, so sagt Rousseau dagegen: „aber der Charakter des Menuets trägt gerade im Gegentheil eine edle, elegante Einfachheit, seine Bewegung ist eher mäßig als schnell, und man kann sogar sagen, daß das Menuet der am wenigsten muntere Tanz unserer Bälle, wenn auch nicht des Theaters ist." Dabei muß man berücksichtigen, daß man früher die Achtelnoten nicht schneller nahm, als wir jetzt die Viertelnoten spielen. —

Die Menuet blieb mehr als ein Jahrhundert der Favorittanz der gebildeten Welt; ihre Consequenzen sind in dem Contretanz unverkennbar. Noch bis in die neuere Zeit legten viele Tanzmeister die Menuet ihrem Unterricht zum Grunde. — Schon zu Anfang dieses Jahrhunderts wurde es Mode, daß man die Menuet in die sogenannten Suiten und Parthien einschob, und in Deutschland machte sie in Symphonien und Sonaten mit Trio einen besondern Satz aus, namentlich bei Haydn und Mozart. Man band sich aber nicht streng an den eigentlichen Charakter der Menuet, und wich im Tempo und Rhythmus von der Tanzmenuet ab. Es ist eigentlich richtiger zu sagen der Menuet, allein der allgemeine Sprachgebrauch hat die Menuet beibehalten. — Die erste Menuet von Lully findet sich im Anhange Nr. 7.

### Der Passepied, (spr. Pass'pjeh,)

stammt aus der Nieder-Bretagne; besteht aus drei oder vier Theilen, jeder mit acht oder sechszehn Takten, im Drei- oder Sechszehnteltakt, der auch mitten im Theile mit Dreivierteltakt wechselt. Die zwei ersten Theile sind meist in Dur (Passepied majeur) und die beiden letzten in Moll (Passepied mineur). Der Schluß fällt daher auf den zweiten Theil in Dur. Der Charakter ist tändelnd und munter. (S. Anh. Nr. 21.)

## Die Bourrée.

Sie soll ursprünglich aus Biscaya in Spanien stammen. Wie wir sie kennen, stammt sie aus der Auvergne, bewegt sich in Zweivierteltakt oder Allabrevetakt, auch im Zweivierteltakt mit zwei Reprisen von vier oder acht Takten. Im zweiten Takt findet sich ein fühlbarer Einschnitt (Cäsur) einer jeden Rhythme. Verschiedene Arten hatten auch verschiedene Namen, wie: Bourrée d'Achille, Bourrée de Versailles u. a. Sie beginnt mit einem Auftakt von einer Viertelnote, der gewöhnlich eine Viertelnote und zwei Achtelnoten als festgehaltener Rhythmus folgen. Die fließende Melodie hat in ihrem Charakter „etwas Gelassenes, Unbekümmertes und liebenswürdig Nachlässiges in ihrem Wesen," mit mäßiggeschwinder Bewegung. Sie findet sich in erweiterter Form in Bach's Violinsonaten, Suiten u. a. (S. Anh. Nr. 18.)

### Der Tambourin

wird mit dem Tambourin begleitet, erfordert eine lebhafte Bewegung und steht meist im Zweivierteltakt. Seine Eigenthümlichkeit besteht darin, daß der Baß, wie in einem Orgelpunkt auf der Tonika liegen bleibt. (S. Anh. Nr. 4.) Die Begleitung des Tambourins dient als tonloses Instrument zur Hervorhebung des Rhythmus.

### Der Rigaudon, (spr. Rigodong),

ist ein provençalischer Tanz mit zwei oder drei Theilen im Zwei- oder Vierviertelteakt, jeder Theil zu acht Takten mit Auftakt. Die Bewegung ist geschwind und der Charakter fröhlich. Der dritte Theil ist „ganz absonderlich," der wie von ungefähr einfällt, häufig in tieferen Tönen, damit die „wiederum regelmäßig gebildete Folge um so überraschender" einfällt. (S. Anh. Nr. 5.)

### Die Gavotte

stammt von den Gavots, einem französischen Gebirgsvölkchen. Früher vertrat sie die Menuet in den Sonaten, Suiten und Ballets. Aus der Zeit ihrer Blüthe ist sie nach Ueberlieferungen ein gefälliger, munterer Tanz, charakteristisch aus zwei Theilen mit Reprisen im Allabrevetakt und zwei Vierteln Auftakt. Die schnelle Bewegung verträgt keine geschwinderen Noten, als Achtel. Sie spielte früher auch als Tanzstück in Deutschland ihre Rolle. (S. Anh. Nr. 22.)

### Die Loure, (spr. Louhr')

war ein Tanz mit langsamer Bewegung, „stolzen und hochmüthigen Wesens" charakteristisch für steife Grazie, Haarbeutel und Degen. Sie hatte gewöhnlich Drei- oder Sechsvierteltakt mit oder ohne Auftakt, mit zwei Reprisen von 8, 12 oder 16 Takten. Gewöhnlich ist das erste Viertel punktirt, so daß die zweite Note ein Achtel ist und die dritte Note ein Viertel

(S. Anh. Nr. 33.)

### Die Chaconne (spr. Schakonn') oder Ciaconna (spr. Schakonn'.)

besteht aus einem Motiv in Dreivierteltakt, welches variirt ist. In der Variation bleibt der Baß unverändert. Ein solcher unveränderter Baß hieß Basso ostinato. Die Bewegung ist

mäßig langsam. Als Balletstück findet man sie in der Oper, bei Gluck, als ausgedehntes Finale. In der Oper muß dieser Tanz von Bedeutung gewesen sein, da sich viele Stimmen gegen ihre Verbannung erhoben. Die Chaconne von J. S. Bach für Violine in D moll wurde in der neuern Zeit von Sologeigern als Concertstück gespielt. Manche behaupten auch, sie stamme ursprünglich aus Italien. (S. Anh. Nr. 19.)

## Die Musette, (spr. Müsett').

Dieser Name ist gleichbedeutend mit Sackpfeife, und dieser Tanz hieß deswegen so, weil in demselben zur Nachahmung des Dudelsacks immer der Grundton oder die Dominante liegen bleibt. Er hat einen ländlichen, einfachen Charakter in mäßig geschwinder Bewegung in beliebigen Taktarten, meist aber im Sechsachteltakt. Sie diente früher in den Suiten oder Parthien als kurzer Zwischensatz. (S. Anh. Nr. 35.)

## Die Courante.

Wie schon bemerkt, wurde die Courante durch die Menuet verdrängt. Unter Ludwig XIV. war die Courante in den „Ceremoniebällen der erste regelmäßige Gesellschaftstanz, der allen übrigen vorgezogen wurde, war einfach und hieß, seiner Gravität wegen, auch der „Doktortanz," natürlich mit Haarbeutel und Degen. Man schrieb ihn im Dreizweitel- oder Dreivierteltakt und er hat seinen Namen von den vielen „lieblichen und zärtlichen" Läufen in seinen zwei Repititionstheilen. Die Figuren müssen mehr abgestoßen als geschleift werden. In den Clavier-suiten des vorigen Jahrhunderts spielt sie verziert eine Hauptrolle, wo sie immer auf die Allemande folgt. (S. Anh. Nr. 17.) Gewöhnlich wird Courante mit Corrente gleichbedeutend genommen, allein die Courante ist mehr ernster Natur, und abweichend von den „zärtlichen Läufen" der Corrente. Man findet beide in alten Musikheften getrennt. (Vergleiche Nr. 17. u. 23.)

## Die Passacaille (spr. Passakallj'), Passacaglia, (spr. Passakallja)

oder auch Passagallo hat am meisten Aehnlichkeit mit der Chaconne, denn sie hat ebenfalls keine Reprisen und die achttaktige Grundstimme wiederholt sich in den Variationen des Themas, ist aber im Charakter zärtlicher und von langsamerer Bewegung; als die Chaconne, aber fast immer in einer Molltonart. J. G. Walther schreibt in seinem Lexicon (1732), die Passacaille ist „eigentlich ein spanischer Terminus, seit der Zeit die Opern in Frankreich aufgekommen, in die französische Sprache eingeführt worden ist und so viel als Passerue, einen Gassenhauer, ein Gassenlied bedeutet." Die wörtliche Uebersetzung von Passacaille ist eigentlich: Hahnentrab oder Hahnentritt. Man findet Passacaillen in älteren Klaviersuiten, auch in Instrumental-sätzen als Zwischensätze. J. S. Bach benutzte ihre Form für die Orgel. Man sehe seine Passacaglia in C moll.

## Das Rondo, Rondeau (spr. Rongdo),

auf deutsch: Ringellied, Ringeltanz hat seinen Namen von einer Gattung Gedichte, „in deren Form es liegt, daß die Anfangsworte, den Hauptgedanken enthaltend, sich nach bestimmten Regeln wiederholen und den Schluß bilden." Man verwendete diese Form auch für Musikstücke, und man findet daher das Rondo als Tanz auch mit Gesang verknüpft. Das Tanzrondo ist der Urtypus der später größer ausgeführten Rondos in Symphonien und Sonaten. Zu den Tanzrondos oder Rundtänzen gehören, im weiteren Sinne, das mit einem fröhlichen Refrain versehene Branle, das sanfte Pastorale, das schmeichelnde Siciliano, die naive Musette, auch die verschiedenen Arten der Giguen. (S. No. 25.)

## Der Branle (spr. Brangl')

war der erste Tanz der ceremoniellen Hofbälle („Bal paré" genannt) unter Ludwig XIV., welcher erstere die Bewegungen der Menuet und Polonaise in sich vereinigte. Als ein gewöhnlicher Rundtanz in Frankreich wurde er mit Gesang begleitet. Näheres über ihn und besonders über die Musik dazu, ist nicht bekannt geworden. Branler — bedeutet so viel als — schwenken, schütteln.

## Die Pastorale

hat eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der Musette und dem Siciliano, nur daß sie langsamer, als die erstere ist und weniger punktirte Noten, als der zweite besitzt. Dem Namen nach muß der Charakter ländlich oder idyllisch sein, überhaupt naiv und unschuldig. Das Wort Pastorale stammt aus dem Italienischen und bedeutet wörtlich ein Hirtengedicht, in der Musik also einen Hirtengesang. Diesen Charakter hat Beethoven in seiner „Pastoral-Symphonie" zu einem „wunderbaren Hymnus der Natur" hervorgezaubert. Die Pastorale findet man auch häufig in der Clavier- und Orchestermusik verwendet. (Anh. No. 28.)

## Die Quadrille (spr. Kadrilj')

ist der französische Name eines jeden Tanzes, welcher mit vier Paaren getanzt wird, d. h. dessen Pas und Figuren durch vier Paare vollständig ausgeführt werden. Aus diesem Grunde nennt man auch den Contretanz Quadrille. Die französische Quadrille älterer Zeit hatte vier Reprisen zu acht Takten im Zweivierteltakt. Der letzte Theil war oft im Dreiachteltakt. Die deutsche Quadrille wurde mit sehr verschiedenen Touren getanzt, die ein geübter Tänzer vorher angab. Die Musik dazu bestand aus zwei oder vier Reprisen, jede von acht Takten, bei zwei Theilen meist in ein und derselben Tonart. (Man sehe im Anhange No. 42.) Auch in Deutschland wurde die Quadrille vom Contretanz verdrängt. (S. Anh. No. 48.)

## Der Contretanz, franz. Contredanse (spr. Kongtrdangß)

ist ursprünglich ein englischer Tanz (Country-dance, ländlicher Tanz), welcher sich ohngefähr seit 1710 in Frankreich einbürgerte und nach vielfachen Veränderungen ein beliebter Gesellschaftstanz wurde, der auch in Deutschland einheimisch geworden ist. Die Musik dazu besteht aus sechs Nummern, denen man früher noch besondere Namen beilegte. Jede Nummer hat seine bestimmte Anzahl von Takten, die nicht verringert, noch überschritten werden darf, da jede Tour mit dem letzten Takte eines Theils endigen muß. No. 1. Pantalon, hat 32 Takte, $^6/_8$ oder $^2/_4$ Takt, welche aus vier achttaktigen Rhythmen oder Theilen bestehen, doch können auch zwei Theile als eine Melodienperiode von 16 Takten zusammenhängen. Die ersten acht Takte oder der erste Theil muß namentlich einen vollkommenen Abschluß haben, da die Tänzer erst mit dem zweiten Theile (im neunten Takte) zu tanzen anfangen, (was übrigens in allen Nummern geschieht) und der Schluß des Tanzes auf die ersten acht Takte fällt, was gewöhnlich daher im Haupttone geschieht. Schließen die ersten acht Takte nicht in der Haupttonart, so muß der Komponist eine besondere Coda von acht Takten hinzufügen, um so den Abschluß der ersten Nummer in der Haupttonart zu bewirken. No. 2. L'été hat 24 Takte im $^2/_4$ Takt. Schluß bilden die ersten acht Takte oder eine besondere Coda. No. 3. Pastourelle im $^6/_8$ auch $^2/_4$ Takt mit 32 Takten, wie die erste Nr. Nr. 4 Poule hat $^2/_4$ Takt, mit 24 Takten. Der Schluß fällt ebenfalls auf die ersten acht Takte. No. 5. La Trénis, 32 Takte im $^6/_8$, oder $^2/_4$ Takt. Nr. 6. Finale 32 Takte, auch 40, wenn man eine besondere Coda hinzufügt. Die einzelnen Theile werden nicht repetirt, sondern die ganze Nummer wird mehreremale „Da Capo" gespielt und endet mit dem achten Takte des ersten Theils, wo Fine steht, wenn nicht eine besondere Coda verhanden ist. In guten Contretänzen von deutschen Komponisten herrscht zwischen No. 1, 3 und 6, und 2, 4 und 5 eine gewisse Verwandtschaft, denn No. 1, 3 und 6 hat glänzendere und breitere Rhythmen, dagegen No. 2, 4 und 5 einfachere, auch wohl zartere Melodienphrasen. Diese Unterschiede gelangen durch eine

geschickte Instrumentation noch mehr zur Geltung. — Besonders die Nummern im $^6/_8$ Takt haben zuweilen eine Intrata oder Einleitung von zwei Takten, die jedoch nicht mit getanzt wird, daher sie nur einmal, beim Beginn der Nummer zu spielen ist. Die französischen Tanzkomponisten komponiren nur fünf Nummern zum Contretanz, und statt unsere No. 5 wird Nr. 1 noch einmal gespielt.

## Die Quadrille à la Cour oder Lancier

ist erst in neuerer Zeit in Paris erfunden und auch in Deutschland eingeführt worden und hat fünf Nummern: No. 1, Le dorset, No. 2, La Victoria, No. 3, Le Moulinet, No. 4, Les Visites, No. 5, Finale à la Cour. In der dritten und fünften Nummer ist die Musik von der des Contretanzes verschieden; denn die dritte Tour hat nur zwei Theile im Sechsachteltakt ohne Reprisen. Der sechste Takt im zweiten Theil hat ein Ritardando, die zweite Hälfte dieses Takts eine Fermate oder einen Ruhepunkt (Halter) und die letzten Takte dieses Theils werden wieder à Tempo gespielt. Diese Tour schließt mit dem ersten Theile in der Haupttonart. Die fünfte Nummer hat ein Entrée oder Einleitung von vier Takten, die auf den Tanz selbst keinen Einfluß hat. Diese Nummer mit ihren fünf Klaußen wird ohne Repetition gespielt. Das Fine oder der Schluß fällt auf den dritten Theil, welcher deshalb im Haupttone schließt.

## Der Cotillon (spr. Kotiljon)

war ursprünglich zur Zeit Ludwigs XIV., ein einfacher Tanz — in der Art eines Branle, nach andern eine Art Quadrille, womit der Ball eröffnet wurde. Als ein ganz anderer Tanz macht der Cotillon (auf deutsch Unterrock) bei uns im Gegentheil meist den Beschluß eines Balles. In den zwanziger Jahren „übertrug man den nicht gerade poetischen Namen auf ein Gesellschaftsspiel in Tanzform," das an die „Zeit der Pfänderspiele erinnert." Früher komponirte man zwar besondere Cotillons, aber sie waren ihrer Form nach ein gewöhnlicher Geschwindwalzer mit mehreren Klaußen als gewöhnlich, da ein Cotillon mit so mancherlei Touren, deren man immer neue anzubringen suchte, auch mit Austheilung von kleinen Geschenken verknüpft war u. s. w., lange dauerte. Jetzt ist man wenigstens zu der Einsicht gekommen, daß man den Musikern nicht mehr zumuthet, anstrengend einen zwei Stunden langen Cotillon zu spielen, und änderte ihn dahin ab, daß man außer Walzer auch Polka und Galopp verwendet, und zwischen diesen fünf Minuten Pause macht. Dazu komponirt man keine besondern Cotillons, sondern wählt Walzer, Polka's und Galopp's von verschiedenen Tanzkomponisten.

## La Tempête, (Der Sturm)

ist ein verschollener Tanz, der in den zwanziger Jahren in Sachsen und andern Ländern Mode war, aber nichts Stürmisches an sich hatte, als ein lebhaftes Tempo. Die Musik war ganz dem Galopp ähnlich in seinen vier Repetitionstheilen. Wenn auch der Name dieses Tanzes auf französische Erfindung zu deuten scheint, so ist doch nicht nachgewiesen, ob er französische Erfindung war. — So existirte zu der vorher angegebenen Zeit ein einfacher Tourentanz unter dem Namen

## Francaise

im lebhaften Sechsachteltakt mit zwei Repetitionsklaußen, jede von acht Takten, deren näherer Ursprung ebenfalls unbekannt ist. (S. Anh. No. 43.) Vor einigen Jahren kamen in Paris zu gleicher Zeit fünf neue Tänze zum Vorschein, die auch in Deutschland bekannt wurden, aber sich nicht eingebürgert haben, diese sind:

## L'impériale.

Die Musik ist ein langsameres Marschtempo mit vielen punktirten Noten, auch Triolen verziert, von ernstem Charakter mit mehreren Repetitionstheilen je zu acht Takten.

### La Sicilienne

ist im Sechsachteltakt gesetzt, zeigt keine Aehnlichkeit mit der alten Sicilienne, sondern hat mit ihren Repetitionstheilen das rapide Tempo der Tarantelle.

### La Varsovienna

im Dreivierteltakt erinnert an die Mazurka, mehr noch Polka-Mazurka. Der im vierten Takte (auch schon im zweiten Takte zuweilen) gemachte Einschnitt (Cäsur) in der Melodie der Repetitionstheile, giebt der Musik etwas Charakteristisches.

### L' Hongroise

im Zweivierteltakt mit zwei Reprisen in Moll und zwei in Dur, muß natürlich dem Namen des Tanzes nach, den ungarischen Nationalmusiktypus haben, dessen Vorbild bei der Hongroise im Ragoczimarsch zu suchen ist.

### Esmeralda

besitzt in seiner Musik, im lebhaften Zweivierteltakt, keine besondere Eigenthümlichkeit und ist mit zwei Reprisen nebst Trio versehen.

## Die englischen und schottischen Tänze.

Die altenglischen und altschottischen Tänze standen auf keiner höheren Stufe, als die altitalienischen und altfranzösischen, da sie ebenfalls mit Gesang verknüpft, als „Ballads" in langsamer Bewegung keinen freieren Schwung der Melodie gestatteten und die düstern alten Kirchentonarten sich in ihnen noch geltend machten.

### Der Cushion dance,

zu deutsch: Kissentanz, war ein sehr alter englischer Tanz, welcher sich Jahrhunderte lang erhalten. Die Musik dazu, welche gesungen wurde, findet sich im Anhange No. 12.

### Die Hornpipe oder Matelotte.

Hornpipe (sprich: Hornpeip) ist eigentlich der Name eines Blasinstruments, der Hornpfeife, im Fürstenthum Wales gebräuchlich, welches bei diesem Tanze gespielt wird. Doch wurde die Musik im Drei- oder Zweivierteltakt auch vom Dudelsack ausgeführt mit kurz abgestoßenen Tönen. Dieser Tanz war auch bei den Schiffsleuten sehr beliebt, als Matrosen- oder Schiffsjungentanz und war wohl ganz identisch mit der Matelotte der Holländer, welche diesen Tanz mit Holzschuhen ausführten. In Lortzing's Oper: „Czar und Zimmermann," findet sich ein solcher Holzschuhtanz im Walzertempo. Früher war auch bei uns eine Art Matelott als Gesellschaftstanz gebräuchlich. (S. Anh. No. 34.)

### Die Ecossaise

ist, wie noch andere englische Tänze, schottischen Ursprungs. Der Dudelsack, der bei den Bergschotten Bag—pipe (spr. Bäggpeip) hieß, war das Begleitungsinstrument dieses Tanzes, welcher aber mit der Zeit durch die Uebertragung auf modernere Instrumente seine Urgestalt verlor. Im alterthümlichen Styl war die Ecossaise als Nationaltanz im Dreizweitel- oder Dreivierteltakt. Uns ist die Ecossaise, aus Frankreich kommend, seit 1800 als ein Reihentanz mit verschiedenen Touren bekannt, im schnellen $^2/_4$ Takt mit zwei achttaktigen Reprisen. (S. Anh. No. 40.) Später tanzte man auf gewöhnlichen Tanzsälen nach der Musik der Ecossaise eine Art Galoppwalzer, oder Rutscher. In alten Sonaten findet man die Ecossaise im Viervierteltel-

takt, im langsamen Tempo, die Stelle des Adagio vertretend, daher sie eine Nachahmung der alten schottischen Ecossaise war.

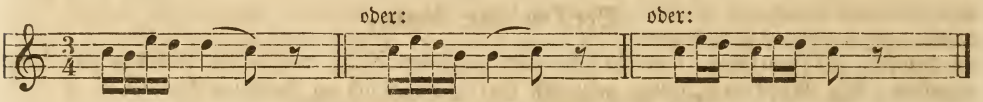
### Die Anglaise (spr. Anglähs)

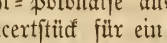
war ehemals ein in Frankreich und Deutschland beliebter Tourentanz im Zweivierteltakt oder Dreiachteltakt, welche Taktarten auch zuweilen wechselten, ähnlich der Ecossaise, bestand aber aus drei Repetitionsklaußen zu seinen Touren und dem sogenannten Chassiren. Man behauptet auch, daß die Anglaise der eigentliche englische Contretanz (Country-dance) war. In einigen deutschen Provinzen nannte man die Anglaise auch „Lange englisch." Man findet die Anglaise auch in der älteren Claviermusik. Den ältesten Ouverturen, welche nur aus einem kurzen Grave und einer Fuge bestanden, fügte man eine Anglaise bei, wenn man sie als Concertstück spielen wollte.

## Die polnischen Tänze.

### Die Polonaise, ital. Polacca,

ist ein weltbekannter Nationaltanz, im Dreivierteltakt in gemessener Bewegung. Der Charakter, den ritterlichen Nationalstolz repräsentirend, ist feierlich, gravitätisch, oder eine gewisse Grandezza, gemischt mit ritterlicher Zärtlichkeit und Courtoisie. — Die Form und der Umfang der Polonaise ist keineswegs beschränkt. Sie hat, gewöhnlich mit einem Trio versehen, vier Reprisen jede von acht oder mehr Takten. Das Trio steht oft in der Molltonart. Die Polonaise unterscheidet sich von andern Tanz- und Tonstücken wesentlich, indem alle Einschnitte der Melodie und ihre Schlüsse in allen Theilen auf den schlechten Takttheil fallen. Der Anfang im Forte ist stets ohne Auftakt und der Schluß auf dem dritten Viertel, welches meist einen Vorhalt bekommt: z. B.



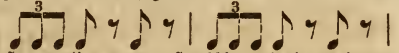

Ein anderes charakteristisches Merkmal findet sich auch in den Begleitungsfiguren mit folgendem Rhythmus:  . Sie hat auch eine große Rolle in der Claviermusik und in Concertstücken für verschiedene Instrumente gespielt und die Glanzrolle erreichte sie namentlich in der Zeit, als Oginsky's theilweise melancholische Polonaisen (etwa um 1815) erschienen, so wie Spohr's Pracht-Polonaise aus dessen Oper: „Faust" (1818) zur Berühmtheit gelangte. Ist in einem Concertstück für ein einzelnes oder doch für mehrere Instrumente die Form der Polonaise erweitert oder vielfach modificirt oder in der Art einer Polonaise gesetzt, so daß nur leise Andeutungen an deren Eigenthümlichkeiten darin zu finden sind, so bezeichnet man ein solches Tonstück mit alla Polacca. Auch hat sie Aufnahme in der Opernmusik als Sologesangstück gefunden, namentlich bei italienischen Opernkomponisten. Wenn die Polonaise auch im Allgemeinen aus der Mode kam, doch von einzelnen Komponisten wieder hervorgesucht wurde, wie von Chopin in der Pianofortemusik, so hat sie doch immer noch ihr Recht, als Eröffnungstanz auf Bällen behauptet. Früher war sie auch bei den niedrigsten Ständen beliebt und Alles tanzte mit, wenn es „pohlsch" hieß, was mehr ein Tourentanz war. Zur Zeit des polnischen Helden Kosciusko war die Kosciusko-Polonaise sehr beliebt, sowohl in Polen als in Deutschland. (S. Anh. No. 16.)

### Die Majurka, Mazurka, Majureck oder Majure

ist ein Nationaltanz der Masuren, den Einwohnern der Woiwodschaft Masovien von lebhaftem graziösen Charakter. Die Eigenthümlichkeit seiner Rhythmen in den zwei achttaktigen Repetitionstheilen im Dreiachtel- später im Dreivierteltakt, besteht darin, daß der Accent in

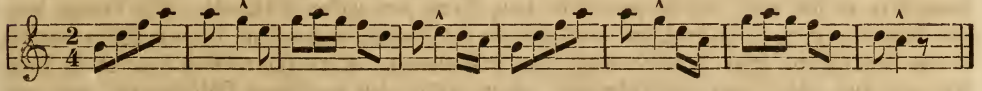
jedem Einschnitt der Melodie auf den vierten und achten, aber auch oft auf den zweiten, vierten, sechsten und achten Takt fällt, im Dreiachteltakt , im Dreivierteltakt: . Ursprünglich war der Masurek von wildem Charakter, scharf accentuirter Melodie mit punktirten Noten, mit auf einem Tone liegenden Basse. Später wurden die einförmigen Bässe vermieden, auch theilweise die punktirten Noten, wodurch sie, zumal in den Molltonarten, mehr eine weichere, melancholische Färbung erhielten, wie in den Mazurka's von Chopin. Die Mazurka ist stets ohne Auftakt zumal zum Tanzen. Die Begleitung markirt durch den Baß, und das zweite und dritte Viertel schlagen die Mittelstimmen meist dreistimmig nach. Da aber, wo ein Einschnitt in der Melodie auf den schlechten Takttheil fällt, geht der Baß mit der Melodie gleichen Schritt, damit auch der Baß den Accent mit hervorhebt. (S. Anh. No. 46.) Ein richtiges Bild einer Mazurka giebt die Melodie des polnischen Volksliedes: „Polen ist noch nicht verloren." Die Mazurka wird jetzt noch häufig in ihrer Form zu Pianoforte- oder Salonstücken verwendet, so daß sie nur einen entfernten Antheil an ihrem eigentlichen Charakter an sich trägt.

## Die Polka-Mazurka,

ist keineswegs in Bezug ihrer Musik ein Mittelding dem Namen nach, zwischen Polka und Mazurka, sondern in ihrer Form eine Abart der Masurka und nur die Bewegungen der Pas haben Verwandtschaft mit der Polka. In der Polka-Mazurka ist gleichsam das Scharfmarkirende des Masurek abgestreift, die punktirten Noten, so wie die öfteren Einschnitte der Melodie fallen mehrentheils weg. Dafür haben sich einzelne Triolenfiguren in die Melodienphrasen eingefunden, sehr oft zu Anfange eines Taktes: 
Die Hauptbegleitungsfigur ist wie beim Walzer; der Baß markirt das erste Viertel eines jeden Taktes und die Mittelstimmen schlagen das zweite und dritte Viertel mehrstimmig nach. Die jetzigen Salonkomponisten verwenden die Form der Polka-Mazurka häufig zu Pianofortestücken, die natürlich für den Tanz selbst nicht bestimmt sind. — Wo die Polka-Mazurka mit ihrem halb böhmisch-polnischen Namen entstanden, kann nicht bestimmt nachgewiesen werden und dürfte auch weder einen Böhmen, noch einen Polen als Erfinder aufzuweisen haben.

## Der Krakowiak oder die Cracovienne

wird auch als ein russischer Nationaltanz bezeichnet, allein er ist ein Tanz des polnischen Landvolks um Krakau, von welcher Stadt auch der Name dieses Tanzes jedenfalls abzuleiten ist. Die theils heitere, theils melancholische Musik, hat meist zwei achttaktige Reprisen im $^2/_4$ Takt und besitzt wie andere polnische Tänze, die Eigenthümlichkeit, daß die Accentuirung öfterer und namentlich im Schlußtakte auf den schlechten Takttheil fällt, z. B.



Die Cracovienne ist eine verfeinerte Nachahmung der Tanzfiguren des Krakowiak, welche die Balletmeister auf die Bühne brachten.

## Die ungarischen Tänze.

### Der Csardas (spr. Tschardasch).

Er besteht aus zwei Haupttheilen, aus einem langsamen (Andante-) und einem schnellen (Allegro-) Satz in gerader Taktart, Viervierteltakt und Zweivierteltakt, in ein und derselben Tonart. Das Andante, in ungarischer Liedform, hat gewöhnlich keine Reprisen, wohl aber das Allegro mit acht- und sechszehntaktigen Klaußen meist wilder, stürmischer Natur, entweder ganz

in der Durtonart als auch abwechselnd in Dur und Moll. Das im langsamen Tempo gespielte Stück heißt Lassan, (lassù, lassan) welches Wort Langsamkeit bedeutet. Unter der Benennung Frischka (aus Friss, Frissen corrumpirt) begreift man die zweite Hälfte des Tanzstücks, die im schnellen Takt sich bis zur Raserei steigert. (Man sehe den Csardas No. 47.) Der Violine ist stets die Hauptmelodie anvertraut, da selten ein Blasinstrument mitwirkt, mitunter eine Clarinette. Die Zusammenstellung eines Orchesters besteht aus mehreren Violinen, Cimbal eine (Art Cimbal, dessen Seiten mit Hämmern geschlagen werden) und einer Baßgeige, eine kleinere Art Contrebaß. Die Musik wird stets von Zigeunern ausgeführt. Die Zigeuner sind fast unnachahmlich im Vortrage des Csardas, welcher überhaupt den Charakter des ungarischen Volks zum Ausdruck bringt. Wenn sich auch in den zweiviertlichen ungarischen Tänzen überhaupt gewisse melodische Wendungen, Markirungen schlechter Takttheile und die Schlußtakte sehr ähneln, so giebt dennoch die oft ungebundene Melodie Gelegenheit, pikante Harmonien unterzulegen, namentlich im Csardas. Mit dem Worte

### Hongroise, Ungarese,

ungarisch Verbunka (Werbetanz) bezeichnet man überhaupt jeden Tanz, in welchem der ungarische Tanzrhythmus nachgeahmt ist, und welcher auch schon längst in der Claviermusik seine Verwendung gefunden hat. Der bekannte Ragoczymarsch giebt gewissermaßen ein Bild der Figuren und Schlüsse des ungarischen Typus, auch in den ungarischen Nationaltänzen. (S. Anh. Nr. 14.)

## Die böhmischen Tänze.

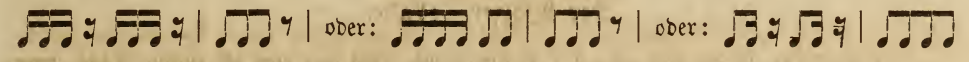
### Die Redowa oder Redowatzka, auch Reidowa.

Die Redowa ähnelt der Mazurka, doch ohne punktirte Noten und Markirungen der Melodienabschnitte in der Weise der Polka-Mazurka. Die Melodienphrasen habe eine weichere Färbung und gleichen mehr dem steyrischen Ländler. Die ältere Redowa war charakteristischer, da in ihr Zweivierteltakt mit Dreivierteltakt wechselte; die Melodie des Zweivierteltakt ähnelte dem Krakowiak. Die Redowa hat zwei oder drei Reprisen, jede von acht Takten.

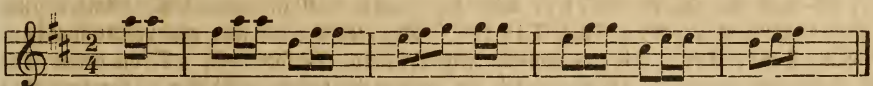
### Die Polka.

Es ist manches Irrige über den Ursprung dieses Tanzes geschrieben worden. Am wahrscheinlichsten ist das, was der Geschichtsschreiber der böhmischen Tänze, Alfred Waldau, darüber berichtet: „Zu Anfang der dreißiger Jahre tanzte ein junges Bauernmädchen, das in Elbeteinitz bei einem Bürger in Dienst stand, eines Sonntags Nachmittag zur eigenen Erheiterung einen Tanz, den es sich selbst erdacht hatte, und sang hierzu eine passende Melodie. Der dortige Lehrer Neruda, der zufällig anwesend war, schrieb die Melodie nieder und der neue Tanz wurde danach zum ersten Mal in Elbeteinitz öffentlich getanzt. Um's Jahr 1835 fand er in Prag Eingang und erhielt dort, wahrscheinlich wegen des in ihm waltenden Halbschrittes, von dem böhmischen Wort pulka d. h. die Hälfte, den Namen. Im Jahre 1840 tanzte dann der ständische Tanzlehrer Raab aus Prag diese böhmische Polka mit großem Erfolg auf dem Odeontheater in Paris, worauf sie mit staunenswerther Schnelligkeit in die dortigen Salons und Ballsäle Eingang fand, und sich von da aus, wenn auch mehrfach modificirt, fast über alle Länder Europa's und Amerika's verbreitete. Die erste Polka, die im Musikalienhandel erschien, war von Franz Hilmar, Lehrer in Kopidlno, komponirt. Das Mädchen aber, das diesen weltberühmten Tanz erfunden hat, soll jetzt im Dorfe Konetopy, auf der ehemaligen Herrschaft Brandis, verheirathet leben. Ihr Name aber ist nicht genannt" — Nach einer andern Quelle ist die Heimath der Polka die Umgegend von Hitschin in Böhmen, „und ihr eigentlicher Geburtsort heißt Mokfic, wo sie um 1834 Herr R.... gräflich Schlick'scher Wirthschaftsbeamter, erfunden haben soll." Sehr möglich, daß diesem Herrn nur die Einfüh-

rung in höhere Kreise zu danken ist, denn es heißt weiter: „Im Jahre 1834 wurde die N.'sche Polka auf den Gesellschaftsbällen zu Hitschin mit allgemeinem Beifall aufgenommen." „Den Namen Polka erhielt der Tanz wegen des in ihm waltenden Halbschrittes, von dem böhmischen Worte půlka (die Hälfte) pul, polowic, totiz: Kroku." Der Halbschritt ist zugleich das wesentliche Unterscheidungsmerkmal der Polka von den deutschen Tänzen Walzer und Galopp, aus denen sie hervorgegangen. „Die erste Musik zu derselben schrieb gleichfalls Herr N.... und nach ihm Herr Hilmar in Kopidlno. Von Hitschin aus verbreitete sie sich in kurzer Zeit durch ganz Böhmen. Nach Prag wurde sie durch Studirende verpflanzt. In Wien ward sie im Jahre 1839 durch eine Abtheilung des Musikcorps des Prager Scharfschützencorps unter Leitung des Musikdirektors Pergler bekannt. Sie erlangte eine solche Berühmtheit, daß die öffentlichen Vergnügungsorte, wo die Prager Musiker spielten, stets von Besuchern überfüllt waren, und eine Wiener Musikalienhandlung ließ bald darauf die „Pergler Polka" erscheinen." — Die Musik der Polka wird bekanntlich im $^2/_4$ Takt geschrieben. Richtiger würde es sein, sie im $^4/_8$ Takt zu setzen. Ziemlich feststehende Figuren charakterisiren den Rhythmus dieses Tanzes von zwei zu zwei Takten:




Werden diese oder noch andere ganz ähnliche Figuren nicht besonders festgehalten, so müssen wenigstens die Melodienabschnitte im vierten und im achten Takt (als Schlußtakt eines Repetitionstheils) durch die Begleitungsfigur: markirt werden durch diese drei Achtel und einer Achtelpause durch alle Instrumente. Im ersten, zweiten und dritten, so wie im fünften, sechsten und siebenten Takte ist die Begleitungsfigur fast immer, daß der Baß das erste und dritte Achtel markirt, während die Begleitungsstimmen das zweite und vierte Achtel drei- oder vierstimmig nachschlagen. Eine Ausnahme von der feststehenden Schlußart mit drei Achteln und einer Achtelpause findet nur dann statt, wenn der Auftakt ein Viertel beträgt, was jedoch selten vorkommt. Im Grunde genommen darf ein vorkommender Auftakt nur ein Achtel oder zwei Sechszehntel sein, um den stereotypen Schluß fest zu halten, denn bei einem Viertel im Auftakt kann der Schlußtakt nur ein Viertel enthalten. Die Polka hat meist drei oder vier Reprisen jede von acht Takten. Manche Tanzkomponisten haben sich bestrebt, die einzelnen Theile der Polka in sechszehn Takte auszudehnen und dazu halbe Taktnoten, selbst Viertelpausen angebracht; allein durch diese Umformung verliert dieser Tanz seinen eigentlichen Rhythmus und man weiß nicht, ob man eine Polka, einen Galopp oder einen Marsch im Geschwindschritt hört. Die Polka ist mit dem Rhythmus des Schottisch sehr nahe verwandt, oder ganz verschmolzen, daher man Schottisch auch nach der Polka tanzt oder umgekehrt. Die Hauptfigur des Rhythmus in der Polka und Schottisch ist keineswegs neu und scheint der Melodie zu dem alten Volksliede: „Gestern Abend war Vetter Michel da" oder einer Figuration aus der Ouverture: „das Zauberglöckchen" von Herold:


u. s. w.

entnommen zu sein. Die Polka verliert stets, wenn sie zu schnell gespielt wird. Ihre Figuren haben sich jetzt auch in den Contretanz eingeschlichen. Die Polkaform wird, reicher verziert und ausgedehnt, auch in der Salonmusik für Pianoforte als „Polka de Salon" oder als „Polka de Concert" sehr häufig in Anwendung gebracht. Nimmt die Polka in größerer Ausdehnung eine höhere Kunstform an, so dürfen jedoch keineswegs die charakterisirenden Rhythmen dieses Tanzes ganz verschwinden, weder in der Melodie, noch in den Begleitungsfiguren.

## Die Polka tremblante

deutsch Zitter-Polka, auch englische Polka genannt, in Böhmen Trasák getauft, wurde im Jahre 1844 durch den Tanzlehrer Cellarius in Paris eingeführt, „wo der lebhafte Vier-

sprung mit seinem Schieben, dem Retiriren, dem unerwarteten Umschwunge, und der Wendung von rechts nach links, sehr bald den Vorzug vor der eigentlichen Polka erhielt." Die Musik dazu ist aber die der eigentlichen Polka geblieben.

### Die Kalamaika

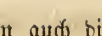
war vor 30 Jahren ein auch in Deutschland beliebter Tanz, welcher böhmischen, nach Andern ungarischen Ursprungs sein soll. Er besaß zwei Reprisen, jede von acht Takten in ein und derselben Durtonart im $^2/_4$ Takt. Die Musik dieses einfachen Tourentanzes trug allerdings nichts an sich, was ihren Ursprung documentiren dürfte. Man leitet den Namen Kalamaika auch von „Kalmuk" ab. (S. Anh. Nr. 38.)

## Die deutschen Tänze.

### Der Walzer. (Valse.)

Der Walzer ist ein echt deutscher Nationaltanz. Es war eine altdeutsche Sitte, paarweise hintereinander zu tanzen, obgleich die Stellungen, Verdrehungen und Figuren in den verschiedenen Ländern von einander abwichen. Alle älteren deutschen Tänze gleichen mehr oder weniger dem Walzer, auch in Bezug seiner Musik, oder wie ihn andere Nationen ausbildeten, der Allemande. Der Länderer oder Ländler und Zweitritt, das Schwäbische und Steierische, ähneln dem Walzer sämmtlich. Der alte Ländler, ebenfalls deutschen Ursprungs, unterscheidet sich in seinem Aeußern nicht viel von Walzer und Allemande. Die Musik war im Dreiachteltakt und von mäßig geschwinder Bewegung. Die Entstehung des Walzers reicht bis in jene Zeit hinauf, in der von den Tänzern der Versuch gemacht wurde, den ansprechenden Tanz Langaus zu tanzen. Langaus nannte man ihn deswegen, weil der Tänzer einen sehr langen Raum mit den wenigsten Umdrehungen zu durchtanzen hatte. Gegen diesen waren die fortwährenden Verbote gerichtet, besonders das „Tanzen ohne Mantel mit Verdrehen." Im 18. Jahrhundert, als auf dem Tanze Langaus das lastende Interdikt stillschweigend aufgehoben war, wurde derselbe durch den Walzer verdrängt, oder änderte vielmehr nur seinen Namen um, denn der Tanz an sich blieb derselbe. In Baiern hieß er bezeichnend Dreischrittwalzer. Doch wurde der Walzer in Deutschland erst allgemein, als im Jahre 1787 die Oper: „Una cosa rara" (oder „Lilla", oder Schönheit und Tugend) von Vincenz Martin in Wien allgemein beliebt wurde. Auf dem Theater tanzten in der vorher genannten Oper vier Personen: Lubia, Tita, Chita und Lilla, schwarz und rosa costümirt „den ersten Walzer." Da diese Oper großen Beifall fand, wurde natürlich auch der eingelegte Tanz allgemein beliebt. Er kam in die Mode unter dem Namen „Cosa rara", auch Langaus, bis man ihn später Wiener Walzer taufte. Man nannte die Walzer auch damals „Deutsche" oder „Deutsche Tänze". Die Musik dazu war ein volksthümlicher Ländler oder Schleifer. Die sich noch bis jetzt erhaltene Melodie zu: „O du lieber Augustin, Alles ist hin" war vor Mozarts Zeit ein allgemein beliebter Walzer. In jene Zeit gehört auch die Walzermelodie „'s mir Alles eins, ob ich Geld hab' oder keins". Diese zwei Melodien geben gleichsam die Schablone der damaligen Walzer ab, denn diese ältere Art markirt die drei Tanzschritte für jeden Takt. Jeder Walzer bestand aus zwei Theilen, und jede Klauße hatte acht Takte mit Reprise. Die Schreibart geschah theilweise im Dreiviertel- oder im Dreiachteltakt. Später blieb der Dreivierteltakt als feststehend, um den langsamen Walzer vom Geschwindwalzer zu unterscheiden. Bei der simpeln, doch vollkommen entsprechenden Form beschränkte sich die Harmonie auf Tonika und Dominante. Selbst die Walzer von Mozart und die „Redoute-Deutsche" von Beethoven waren nicht besser, als die Walzer der Tanzkomponisten jener Zeit; denn der berühmte Sehnsuchts-Walzer von Beethoven in Asdur, dem man später die Worte „O süße Himmelsluft" u. s. w. unterlegte, ist aus Franz Schuberts Feder geflossen. — Ausgezeichnet hat C. M. von Weber in

dem Bauern-Walzer des „Freischütz" die alte Walzerform nachgeahmt. In manchen Walzern jener Zeit macht sich gewissermaßen eine eigenthümliche Sentimentalität breit, die als die Vorläufer der späteren Sehnsuchtswalzer angesehen, wie der Walzer von C. G. Reissiger, den die Musikverleger als „Letzter Gedanke C. M. v. Weber" (La derniere Pensée de C. M. de Weber) in das Publikum brachten. Alle diese sentimentalen Walzer waren jedoch nicht für den Tanz bestimmt, sondern dienten blos zur „Unterhaltung" am Pianoforte, da ihr langsameres Tempo nicht für den Tanz selbst anwendbar war. Neben diesen sentimentalen Walzern hatten die meisten Walzer den Zweck, durch leicht faßliche Rhythmen den Tänzern „in die Beine" zu fahren, und man hatte dabei auch wohl die geringe Fassungskraft der niedern Stände im Auge. So erschienen in Wien „Juch-juch-Walzer und K's-k's Ländler." Ehe der Walzer eine ausgedehntere Form annahm, hatte er auch nur den Zweck, daß die Musik desselben mehr „für die Beine," als für das Gefühl geschrieben war. So wie nun überhaupt die Instrumentalmusik einen gewaltigen Aufschwung nahm, so konnte natürlich die Tanzmusik ebenfalls nicht zurückbleiben. Trotzdem aber, daß andere Tänze, wie die Polonaise, eine bedeutende Rolle in der Pianofortemusik spielten, so war doch der Walzer im Allgemeinen noch ziemlich, mit wenigen Ausnahmen, noch in seinem Urzustande. Doch fing man an, den Walzer von zwei achttaktigen Theilen noch eine dritte Klausze hinzuzufügen, oder man spielte zwei oder drei Walzer, die bezüglich ihrer Tonarten aufeinander folgen konnten, nach einander. Die Zahl der hinter einander gespielten Walzer mehrte sich bis auf zwölf. Der Komponist J. N. Hummel schrieb zur Eröffnung des Appollosaales in Wien im Jahre 1808 einen Walzer mit Trios in neun Nummern und fügte eine rauschende pomphaft gehaltene Coda hinzu. In dieser breitspurigern Ausdehnung hatte oder nahm man Gelegenheit, verschiedene Scherze und musikalische Tonmalereien anzubringen. Bis in die zwanziger Jahre hinein hatten aber die meisten Walzer noch einen pedantischen Charakter. Wenn auch selbst Walzer von berühmten Komponisten in ihrer Einfachheit höchst ansprechende Melodien enthielten, so wirkten sie zum Tanzen eben nicht „elektrisirend". Doch wurden die Walzer in den Jahren von 1808 bis 1830 schon theilweise mit Einleitung und Coda versehen. Ansprechende Opernmelodien wurden sehr oft zu Walzern umgestaltet. Gelehrte Komponisten, welche sich herabließen, Walzer zu schreiben, waren oft in ihrer Melodienerfindung nicht glücklich, sie klangen dürftig, gewöhnlich, trocken und wurden dadurch am allerwenigsten populär, wenn sie auch theilweise anregend munter gehalten waren. C. M. von Weber war es beschieden, in diese „Alltäglichkeit" reformirend einzuschreiten durch sein brillantes Pianofortestück: „Aufforderung zum Tanz." Dies war auch gleichsam eine Aufforderung an die Tonzkomponisten jener Zeit, in ihre Tänze mehr Leben und Schwung zu bringen. Die Folgen zeigten sich bald, denn von 1820 an bekamen die Walzer einen lebendigern Charakter und waren ein Mittelding zwischen der älteren simpeln und der neuern glänzendern Manier des „Wiener Walzers". Die Straußische Manier kündigt sich schon darin an. An der Reform des Walzers hat auch Franz Schubert einen großen Antheil. Eine feststehendere Form nahm der Walzer zu Anfang der dreißiger Jahre unter Strauß und Lanner an, in deren Manier später Labitzki, Gungl, Lumbye u. A. schrieben. Durch breitere Rhythmen in der Melodie und eine stärkere Instrumentirung bekam der Walzer einen höhern Aufschwung. — Die Walzerform umfaßt jetzt gewöhnlich fünf Nummern mit einer nicht tanzbaren Einleitung und einer Coda, oder einem Finale. Die Einleitung hat den Zweck, den Walzer gewissermaßen vorzubereiten und ist als kleines Phantasiestück meist in einem andern Tempo und andrer Taktart dem Geschmacke des Komponisten überlassen. Die Coda oder das Finale enthält eine Wiederholung der schönsten Stellen des Walzers und schließt glänzend nach der Weise größerer Instrumentalstücke ab. Die Melodien des Walzers bewegen sich meist nur in Achteln, Vierteln, halben Takt- und Dreiviertelnoten. Statt der früheren acht Takte in jedem Theile, enthalten die meisten Walzer oft sechszehn oder noch mehr Takte in einer Klausze, je nachdem die Melodien in breiterer Form gehalten sind und wechseln mit achttaktigen Theilen ab. Die stereotype Begleitungsfigur besteht darin, daß der Baß jedesmal das erste Viertel des Taktes angiebt und die Mittelstimmen das zweite und dritte Viertel drei- oder vierstimmig nachschlagen, mit Ausnahme des Schlußtaktes, wo alle Stimmen mit dem ersten Viertel abschließen. Die Schluß-

takte können auch diese Figur haben  , in diesem Falle haben der Baß und die Begleitungsstimmen dieselben Noten ihrer Geltung nach. Der Walzer kann einen Auftakt von ein oder zwei Vierteln haben, oder auch gar keinen. Die einzelnen Theile des Walzers bewegen sich in nah verwandten Tonarten, die der Quinte oder Quarte, zur Abwechselung auch in der großen Unterterz. Man begünstigt in dem Walzer fast nur die Durtonarten, da die Molltonarten mehr eine düstere Färbung an sich tragen und nicht zu einem „laut aufjauchzenden" Walzer passen. Man wird in älteren Walzern finden, daß zuweilen der erste Theil von acht Takten, als zweiter Theil wiederkehrt, aber um eine Quinte höher transponirt. Diese volksthümliche Manier findet man z. B. angewendet in dem Walzer aus dem „Freischütz" von Weber und in dem Strauß'schen Walzer „das Leben ein Tanz." — Da früher Lied und Tanz eng verbunden war, indem die Tanzmusik nicht durch Instrumente, sondern durch Gesang vertreten wurde, so ist es natürlich, daß der Walzer, wie auch jeder andere Tanz stets die Liedform hat, wenn er auch in weiterer Ausdehnung, zum Danachtanzen nicht bestimmt, als Unterhaltungsstück für das Pianoforte seine stereotypen Begleitungsfiguren theilweise verliert. Macht sich der Walzer in einer weiteren Ausdehnung, oder von großem Umfang geltend, dann ist die Liedform nicht genügend, sondern er nimmt die Allegroform an, wie z. B. in den Ouverturen „Maurer und Schlosser" und „Feensee" von Auber. — Strauß war wohl der erste, welcher die Titelbenennungen bei den Walzern einführte, da eine Nummer oder Opuszahl sich schwerer, merkt als ein ihnen beigelegter Name. Doch hat man schon viel früher einzelnen beliebt gewordenen Walzern, die man auch Favoritwalzer nannte, besondere Namen beigelegt, wodurch sie in Erinnerung blieben, wie z. B. der Ypsilanti-Walzer oder Triangel-Walzer (zur Zeit Ypsilanti's in Griechenland); Austerlitz oder der Austerlitzer (nach der Schlacht bei Austerlitz Mode geworden (S. Anh. Nr. 51.), der Carnevals- oder O Jerum-Walzer, auch Bierwalzer genannt, der Pausen-Walzer, (s. Anh. Nr. 49.) im zweiten Theile desselben wurde der achte Takt pausirt, weshalb er auch der Loch-Walzer oder Loch-Wiener (S. Anh. Nr. 37.) hieß, noch ein anderer mit einer Generalpause versehener Walzer hieß der Loch-Wiener, ferner Prinz Louis (von Preußen, s. Anh. Nr. 50.) u. A. Der Geschwind-Schnell- oder Wiener-Walzer oder blos Wiener unterschied sich früher von dem langsamen Walzer durch ein schnelleres Tempo im Dreiachteltakt. Wenn man bei den Titelbenennungen sozusagen in die Programmmusik hinein gerieth, so darf man nicht erwarten, daß der Walzer selbst eine „Illustration" des Titels ist, denn ein neu erscheinender Walzer gleicht einem neugebauten Schiffe, das vom Stapel läuft und die Taufe erhalten hat, oder einer Locomotive mit einem ihr zugetheilten Namen, welche die Maschinenbauanstalt verläßt.

## Die Allemande

war ein 1) Drehtanz im $^2/_4$ Takt von heiterem Charakter, traulich scherzende Zärtlichkeit ausdrückend, so wie jugendlichen Frohsinn und Ausgelassenheit, 2) ein in Schwaben und der Schweiz gebräuchlicher Nationaltanz im $^3/_8$ oder $^3/_4$ Takt nach Ländlerart, welcher mit leichter Grazie ausgeführt wurde. Der Tanz selbst, so wie dessen Musik, soll ursprünglich aus dem Elsaß stammen, und wurde mit theilweiser Benutzung deutscher Motive zur Zeit Ludwigs XIV. auf der französischen Bühne als Balletproduction einheimisch gemacht. Unter dem ersten französischen Kaiserreiche wurde sie mit großem Beifall wieder auf die Bühne gebracht; 3) war die Allemande im vorigen Jahrhundert ein nicht tanzbares Tonstück im Viervierteltakt in knapper Form von ernsthafter Bewegung, das häufig den Anfang der sogenannten Suiten bildete und war eine der Formen, wodurch besonders Phil. Eman. Bach die elegante Schreibart hervorrief.

## Der Ländler,

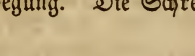
Länderer, Länderisch oder Dreher. Der Name Ländler wird abgeleitet von Landel, einer Gegend ob der Ens in Oesterreich, wo dieser Tanz jedenfalls zuerst vorgekommen ist. Man unterschied böhmische, ober- und niederösterreichische und bayrische Ländler.

An der sächsisch-böhmischen Grenze nannte man sie auch böhmische Walzer. Er hatte eine langsamere Bewegung, als der Walzer im Dreiviertel- oder Dreiachteltakt mit Jodlerphrasen und achttaktigen Rhythmen mit zwei oder drei Repriſen. Man nannte den Ländler auch fälschlich langsamer Walzer, um ihn von Wiener oder Schnellwalzer zu unterscheiden. Die Begleitungsfigur ist die des Walzers. Aus dem Ländler entstanden die Allemanden. Der Charakter hat dieselbe Eigenthümlichkeit wie die Gesänge des oberösterreischen Gebirgsvolkes, namentlich der Tyroler, naiv, gemüthlich, fröhlich untermischt, auch sentimental. (S. Anh. Nr. 36.)

## Die Tyrolienne

hat keine besondere Form in ihrer Musik, ganz identisch mit dem Ländler und von letzterem eine verfeinerte Abart, von den Franzosen courfähig gemacht.

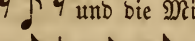
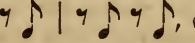
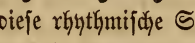
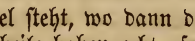
## Schottisch

ist älter als die Polka und hat mit dieser in seiner Art eine unverkennbare Aehnlichkeit. Die rhythmische Begleitungsfigur ist:  welche (wie schon erwähnt) dem alten Volksliede: „Gestern Abend war Vetter Michel da" oder einem Motiv aus der Ouverture „das Zauberglöckchen" von Herold entnommen zu sein scheint. Gewöhnlich hat dieser Tanz zwei Theile mit Repriſen in der Haupttonart und ein Trio in der Tonart der Quarte in mäßiger Bewegung. Die Schreibart ist im Zweiviertel- auch im Vierviertelakt.

## Der Rheinländer

oder die Rheinländer-Polka unterscheidet sich in ihrer Musik von der Polka nur durch eine langsamere Bewegung, weshalb dieser Tanz auch meist im Vierviertelakt geschrieben wird, mit zwei oder drei Repriſen, jede von acht Takten. Er ist ebenfalls ein Rundtanz. Durch das langsamere Tempo wird der Charakter der Musik mehr gemessener, man möchte sagen ernster Natur.

## Der Galopp oder die Gallopade,

auch von den Deutschen sehr bezeichnend früher Rutscher genannt, beansprucht ein schnelles, rapides Tempo im Zweivierteltakt. Die Musik dieses Rundtanzes darf nicht durch Figuren mit Sechszehntheilnoten erschwert werden, und nur selten findet eine Figur mit vier Sechszehntheilnoten Verwendung, sondern die Melodie bewegt sich in Achteln und Vierteln, auch wohl in einem gesanglichen Motiv mit halben Taktnoten untermischt. Der Baß hat meistentheils das erste und zweite Viertel des Zweivierteltakt, als Achtel mit nachfolgender Achtelpause:  und die Mittelstimmen schlagen das zweite und vierte Achtel vollstimmig nach:  , außer in den Schlußtakten, wo alle Stimmen:  oder  diese rhythmische Schlußfigur haben, welche jedoch wegfällt, sobald ein Auftakt von einem Viertel steht, wo dann der Schlußtakt nur mit einer Note in allen Stimmen endet. Die einzelnen Theile haben acht, sechszehn oder noch mehr Takte und in Bezug auf die Anzahl der Repriſen herrscht keine Regel. Gewöhnlich verwendet man vier Repriſen, gleichviel ob sie acht oder mehr Takte haben. Jetzt fügt man dem Galopp auch eine kurze Einleitung, tanzbar oder nicht und ein Coda bei. Zu Anfang dieses Jahrhunderts übersiedelte der deutsche Galopp auch nach Frankreich, der den heißblütigen Franzosen bald zusagte. Man nannte den Galopp auch früher Galopp-Walzer. Die Musik muß Feuer und Leben haben und nichts Geziertes besitzen. Von Verzierungen können in der Melodie höchstens nur kurze Vorschläge angebracht werden. Die Viertel werden meist wie Achtel abgestoßen. Selten wird

ein Theil in eine Molltonart gesetzt. Die Galoppform ist in der Pianofortemusik auch zu virtuosen Zwecken verwendet worden als Galop de Bravoure, Galop chromatique u. a.

## Der Russische Walzer,

auch Russe genannt, war ein Rundtanz im $^2/_4$ Takt, hatte in seiner Musik Aehnlichkeit mit dem Galopp, doch ein etwas weniger schnelles Tempo, gewöhnlich mit drei Reprisen jede zu acht Takten. Der Tanz selbst aber war den Rutschpas des Galopps nicht ähnlich, denn er wurde mehr gesprungen, wobei die Stiefelabsätze taktmäßig aneinander geschlagen wurden. (S. Anh. Nr. 45.)

Aus der früheren Zeit kennen wir noch eine Anzahl Rund- und Tourentänze, wo einer den andern verdrängte, deren Musik von dem alten Hopser mit zwei achttaktigen Klauzen abstammt. Vergleicht man z. B. die Musik des Russischen Walzers mit dem Hopswalzer und Eccossaisenwalzer, so lassen sich merkliche Unterscheidungszeichen nicht auffinden und die Begleitungsfiguren richteten sich nach dem rhythmischen Zuschnitt der Melodien; war z. B. das erste und dritte Achtel punktirt, so markirten Baß und Begleitungsstimmen das erste und dritte Achtel und das zweite und vierte Achtel füllten Achtelpausen aus; wechselten Achtel- mit Sechszehntheilfiguren, so markirte der Baß blos das erste Achtel und die Begleitungsstimmen schlugen die übrigen drei Achtel nach u. s. w. Die Hopsanglaise war der Ecossaise ähnlich mit zwei, drei oder vier Theilen im $^2/_4$ Takt, je nach der Anzahl der Touren. Der Name Hopser kommt wahrscheinlich nur von der Art und Weise her, wie die Schritte oder bestimmte Pas ausgeführt werden, nicht wie beim Rutscher gerutscht, oder geschleift wie beim Walzer, sondern springend, hüpfend oder hopsend.

## Der Schleifer

war gewissermaßen der Vorläufer des Walzers und dessen Abarten mit zwei achttaktigen Reprisen im $^3/_8$ Takt, den man schon im vorigen Jahrhundert in alten Notenbüchern als Klaviermusik findet wie den Hopser.

## Der Zweitritt

oder Schreiter war ein höchst einfacher Rundtanz mit zwei- vier- oder achttaktigen Reprisen im schnellen Tempo im $^3/_8$ Takt oder im $^2/_4$ Takt mit dreitaktigen Rhythmen, wurde aber nur in Dorfschenken einheimisch. Der Tänzer stellte seinen rechten Fuß zwischen die Füße seiner Tänzerin und so schritten sie, sich drehend, im Kreise herum. (S. Anh. Nr. 39.) Der Seltsamkeit wegen soll noch der Hallische Stiefelknechts-Galoppwalzer in zwei Touren und zwei achttaktigen Klauzen erwähnt werden, dem man auch einen Text unterlegte: „Herr Schmidt, Herr Schmidt, was kriegt denn Röschen mit? u. s. w." Die erste Tour hatte Aehnlichkeit mit der Manipulation des Stiefelausziehens. Er fand keine weite Verbreitung. Zu den verschollenen Tänzen gehören noch folgende:

## Osnabrück,

ein Tourentanz im $^6/_8$ Takt, Tempo Andantino, mit zwei achttaktigen Klauzen ohne Repetition in ein und derselben Tonart. Die Musik war dem Contretanz im $^6/_8$ Takt ganz ähnlich.

## Eugenie,

ein Tourentanz im $^2/_4$ Takt im mäßigen Tempo mit zwei achttaktigen Repetitionstheilen. Der Anfang war eine Fermate: bei welcher die Tanzenden in eine bestimmte Position sich stellten. Die Musik war contretanzartig. (S. Anh. Nr. 41.)

## Die Kegelquadrille

gebrauchte vier Paare und einen überzähligen Herrn, welcher in der Mitte den Kegel-König vorstellte, um welchen die ersten vier Touren ausgeführt wurden. Zu Ende der vierten Tour der Chaine (Kette) mußte der König eine Dame zu erfassen suchen, damit er die fünfte Tour, einen Walzer mittanzen konnte. Der von seiner Dame verlassene Herr gab nun den neuen König ab. Die Musik der ersten vier Klaußen, von welcher die erste sechszehn Takte hatte, die übrigen acht Takte mit Repetitionen, war im $^2/_4$ Takt quadrillenartig, die fünfte war eine Walzerrepetitionsklauße von acht Takten im $^3/_4$ Takt. (S. Anh. Nr. 42.)

## Neusteyrisch

war ein einfacher Tourentanz mit dreiachteltaktigen Repetitionstheilen in ein und derselben Tonart und hatte das Gepräge eines Schnellwalzers im $^3/_8$ Takt. (S. Anh. Nr. 44.)

## Die Figaroaise

war ein Tourentanz mit drei achttaktigen Repetitionsklaußen ganz in der Manier der schnellen Eccossaise im $^2/_4$ Takt.

## Der Großvatertanz,

„und als der Großvater die Großmutter nahm, da war der Großvater ein Bräutigam" war ehemals ein sehr gebräuchlicher Familientanz, namentlich bei Hochzeiten u. dgl., den die nach Ungarn übersiedelten Sachsen auch nach Siebenbürgen verpflanzten, bestand aus drei Theilen, von welchen der erste Theil langsam (Andante) gespielt und obige Worte dazu gesungen wurden, worauf noch ein oder zwei viertaktige Reprisen folgten in einem schnellern Tempo. Es giebt auch ein vollständiges Lied nach dieser Musik. Da dieser Tanz gewöhnlich den Schluß machte, hieß er auch der Kehraus. (S. Anh. Nr. 27.)

## Das Ballet,

oder vielmehr die Balletmusik gehört natürlich auch in das Bereich der Tanzmusik. Das Ballet, ital. Balletto (abgeleitet von Ballo, Tanz) ist die Darstellung einer Handlung durch Pantomime und Tanz, oder ein Theatertanz, eine dramatische, durch Mimik und Tanz ausgeführte, von Musik durchgängig unterstützte Handlung, in welcher eine Reihe zusammenhängender Tonstücke vorkommen, welche die Bestimmung haben, den Tanz, Ballet genannt, zu begleiten. Möglich auch, daß das Wort Ballet von Ballata (Ballade) ursprünglich herstammt, womit die Italiener seit dem 12. Jahrhundert ein Gesangstück bezeichnen, welches aus mehreren Strophen besteht, deren Inhalt gewöhnlich eine abenteuerliche Begebenheit enthält und zu welchen man, da die Musik dazu tanzend war, beim Absingen derselben zu tanzen pflegte; daher der Name Ballata, Tanzlied, Tanzgesang, Singtanz. Der Ursprung unseres jetzigen Ballets datirt sich von dem schon erwähnten im Jahre 1489 aufgetauchten Ballete von Begonza de Botta zum Vermählungsfest des Herzogs Galeazzo Sforza von Mailand mit Isabella von Arragonien. Nach diesem Muster entstanden Ballete, in welchen Helden und Götter, historische Personen auf das bunteste durcheinander wogen. Im 16. Jahrhundert wurde das Ballet in Italien zuerst auf der Bühne eingeführt und einheimisch gemacht, und durch Balthazanini, Violinvirtuos am Hofe der Katharina von Medicis, kam es nach Frankreich, woselbst der König und die Prinzen als Tänzer mitwirkten und dasselbe ein beliebtes „Hofvergnügen" wurde. Bis zum Jahre 1697 durften in den Balleten keine weibliche Personen auftreten. Antoine Houbart de la Motte hob seiner Zeit diesen Zwang auf und wies dem Ballet dramatische Elemente zu und reformirte auf diese Weise das Ballet. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war dasselbe nur Zugabe zu einer Oper. Noverre machte es selbstständig und begründete

in seinen Schriften eine Theorie desselben. Diese Theorie hielt Vincenzo Galeotti, damals in Kopenhagen, fest und ordnete die Tänze dem dramatischen Sujet unter. Der selbstständige theatralische Tanz, ohne abhängig von der Oper zu sein, war aber schon viel früher vorhanden, im 387. Jahre nach der Erbauung Roms wie bei den römischen Tänzen bemerkt worden. Nach neueren Forschungen ist aber der Theatertanz bei den alten Römern und Griechen, wie noch Statuen und Gemälde aus jener Zeit nachweisen, entschieden verschieden von dem späteren Ballet der Italiener und Franzosen; denn die dramatischen Tänzerinnen, welche den antiken Tanz mit den verdienstvollen Staatsmännern ausführten, machten keine Pirouette, sie bildeten keinen stumpfen Winkel mit den Beinen, sie standen nicht auf einer Zehe und wirbelten nicht um die eigene Axe. —

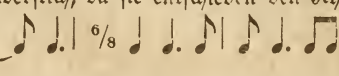
In den älteren selbstständigen Balleten der Italiener und Franzosen kommen noch stehende Figuren vor, oder Personen mit bestimmten Masken wie Pierrot, Harlequin und Colombine, und die vorkommenden Tänze gehören theilweise dem komischen Genre an. Die Ballete, welchen eine Handlung zu Grunde liegt, theilt man in Bezug auf ihren Stoff in lyrische und dramatische ein. Die Charaktere derselben drücken durch Mimik und Tanz in Pas, Gesten und Attituden Gesinnungen und Leidenschaften aus. Die Balletmusik hat daher die Aufgabe, die Solo- und Chortänze in ihren Bewegungen zu regeln, und namentlich haben die Solotänze von ein, zwei oder drei Personen durch Pantomime die Handlung darzustellen, da dem Ballet Sprache und Gesang fehlt. Wie in der Oper der Gesang, so muß im Ballet die Orchestermusik oder Instrumentalmusik in den Vordergrund treten. So wie es nun in der Oper Arien, Duette, Terzette und Chöre giebt, so hat man in dem Ballet Pas seul, Pas de deux, Pas de trois, und die Chortänze sind analog den Gesangschören mit zahlreicherem Personal. Der formelle Bau der Solotänze entspricht den Formen der Arie, des Duetts oder Trios, oder den Formen der Sonaten- oder Symphoniensätze. Die Chortänze (Corps de Ballet), welche theils Gesellschafts- theils Nationaltänze sind, haben mehr die Liedesform. Eine brillante Instrumentirung gestattet auch in einzelnen Solotänzen einen Solovortrag eines Saiten- oder Blasinstruments. Die früher angeführten Nationaltänze finden in dem Ballet Verwendung. Die verschiedenen Tänze erfordern einen scharf ausgeprägten Rhythmus, der den verschiedenen Gattungen angemessen sein muß. Die Aufgabe des Komponisten ist keine leichte, denn er muß mit den Formen und Eigenthümlichkeiten der Tänze und der übrigen Formen der Instrumentalmusik, wo möglich auch mit dem Wesen und Regeln der Choreographie oder des Kunsttanzes vertraut sein, oder sich darüber mit dem Balletmeister zu verständigen wissen. Die Balletmusik hat nicht allein die Thätigkeit gewöhnlicher Tanzmusik — die Unterstützung der rhythmischen Bewegungen zu verrichten, sondern sie soll gewissermaßen die Scenen der Handlung versinnlichen und der pantomimischen Darstellung eine Art von Sprache verleihen. Dem Komponisten bietet die Balletmusik ein großes Feld zu charakteristischen Instrumentalsätzen in mannigfacher Weise und zu Schilderungen von Gefühlsmomenten. Das Ballet wird durch ein besonderes Entrée (Einleitung oder Vorspiel) oder auch durch eine besondere Ouverture, die zum Sujet des Ballets paßt, eröffnet. Einzelne Tänze haben im Ballet noch ein besonderes Entrée oder Intrata und Coda. Die in die Oper eingeschobenen Tänze verdienen häufig den Namen Ballet nicht, da ihnen keine Handlung zum Grunde liegt, und ihr Zweck nur der ist, den Ballettänzern Gelegenheit zu geben, ihre Kunst zur Schau zu stellen und gleich schönen Decorationen dem Auge etwas zu bieten. Aeltere Tonmeister wie Gluck, Cherubini, Beethoven, später Lindpainter und Adolf Adam, sowie viele andere bedeutende Musiker hielten es nicht unter ihrer Würde, Balletmusiken zu schreiben, und jedenfalls wäre es ruhmvoller für manche neuere Komponisten, die ihre Neigung für „Charakterstücke" nicht verleugnen, diese theilweise der Balletmusik zuzuwenden, als ihr Talent an das einseitige Pianoforte allein zu verschwenden. Freilich wird dafür mehr Studium verlangt, als man für das Klavier nöthig hat.

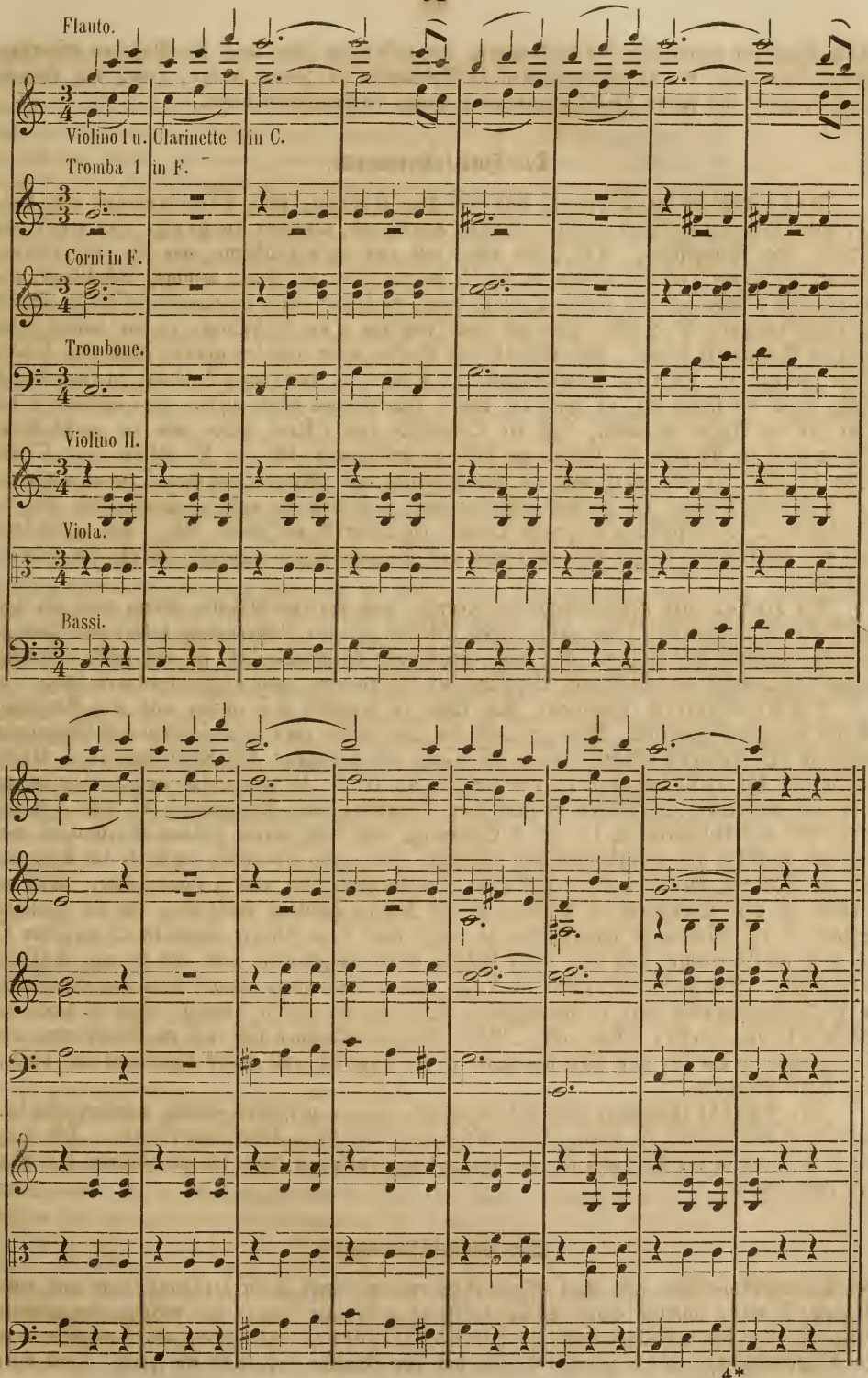
## Die Instrumentirung der Tanzmusik.

Es kann in diesem Kapitel nur von deutscher Tanzmusik die Rede sein, da ihre Kultur gegen das Ausland, mit Ausnahme Böhmens, wohl auf der höchsten Stufe steht. Die Instrumentirung der Tänze hat sich von der alten bis zur neuesten Zeit immer mehr gesteigert, so daß jetzt ein ziemlich ganz vollständiges Orchester nöthig ist, um einen Tanz, wie er zur Zeit besetzt zu werden pflegt, auszuführen, zumal wenn er als Concertsatz gespielt werden soll, da die Tanzmusik sich auch auf den Programmen der Concerte in Gast- und Kaffeehäusern und Gärten, wo der Gesang nicht vertreten ist, eingenistet hat und die Einschiebung von brillant instrumentirten Tänzen mehr Abwechselung in die Programme bringt, was auch vom Publicum mit großer Befriedigung aufgenommen worden ist. Unsere Vorfahren besetzten an öffentlichen Orten die Tanzmusik mit drei oder vier Mann. Da sich die einfachen Tänze von zwei oder höchstens drei Klaußen leicht merken ließen, so spielte man an öffentlichen Orten gar nicht von Noten, nur mußte der Geiger und Klarinettist mit den Lieblingstänzen der Zeit vertraut sein, um in oft vorkommenden Fällen die bestellten „Leibstückchen" ohne Noten executiren zu können. In einem Repetitionstheil hatte nun die erste Geige die Melodie zu führen, in dem andern die Klarinette, gewöhnlich in C, da diese eine helle, durchdringende Schallkraft besitzt. Da es nun den Musikern selbst lästig werden mußte, ein und denselben kurzen Tanz oft hinter einander zu spielen, so nahmen sie ihre Phantasie zu Hülfe und brachten Veränderungen in die Melodie, oder improvisirten neue Tänze, ohne die alte Form zu verletzen. Aus diesem Grunde wechselte man auch mit den Tonarten: C, G, D und F. Da die begleitenden Harmonien nur aus dem Durdreiklange und dem Dominantenakkord bestanden, so wurde es den Begleitungsinstrumenten, zweite Geige und Baß leicht, den Intentionen der melodieführenden Geige oder Klarinette zu folgen. Der Baß war kein eigentlicher Contrabaß, sondern etwas kleiner, aber größer als ein Violoncell. Da dieser Baß in Deutschland entstanden, auch wohl am gebräuchlichsten war, hieß er auch deutscher Baß oder Baßgeige. Die Tanzmusiker mußten auch auf andern Instrumenten bewandert sein, so daß namentlich ein Geiger die Trompete zur Hand nehmen konnte, um die Wünsche der Tanzenden zu befriedigen. — Später traten zur Ausführung der Tanzmusik noch mehrere Instrumente hinzu, so daß nun siebenstimmig gespielt werden konnte: zwei Violinen, Klarinette, Flöte, zwei Hörner und Baß. Mit dieser Instrumentirung traten verschiedene Tanzkomponisten auf, wie in den zwanziger Jahren C. H. Meyer, J. H. Walch und C. W. Rothe, deren Tänze in Stimmen gedruckt wurden, und alljährlich in mehrern Lieferungen erschienen. Trompeten und Pauken kamen nur bei besonderen Gelegenheiten bei der Tanzmusik zur Verwendung. In Leipzig existirte vor 50 oder 60 Jahren noch ein Verbot, daß „bei keinem Ball oder sonstigem Tanze Pauken sein durften, wenn nicht entweder ein Adeliger oder eine Person mit academischem Grade (der Universität) bei der Gesellschaft war. Es wurde damals oft ein armer Dachstuben-Magister zu den Bällen der Geldaristokratie eingeladen, blos, damit die Pauken zur Tanzmusik besetzt werden konnten." Diesen Magister nannte man spottweise den „Pauken-Doctor."

Als zu Anfang der dreißiger Jahre der Wiener Walzer durch Lanner und seinen Zeitgenossen Joh. Strauß (welcher eine Zeit lang Geiger bei Lanner war) in eine neue Aera trat, fanden diese Komponisten es für unbedingt nothwendig, zur Herstellung einer glänzenden Instrumentation sämmtliche Orchesterinstrumente, (mit Ausnahme einer zweiten Hoboe und eines zweiten Fagotts) zu verwenden, wozu noch außer den Pauken auch große und kleine Trommel, Becken, Triangel, Castagnetten, Glöckchen u. a. hinzutraten. Diese starke Besetzung machte nun die Verstärkung der ersten Violine durch eine doppelte oder dreifache Besetzung nothwendig, denn die einfache Besetzung der ersten Geige ist doch offenbar gegen die Schallkraft der Blech- und Schlaginstrumente zu schwach und wirkungslos. Es mögen nun die einzelnen Instrumente vorgeführt werden, wie sie in der jetzigen Instrumentation der Tänze verwendet werden.

einer vollständigen Tanzmusik bestehen, wie bei der Orchestermusik, aus zwei Violinen, Viola oder Bratsche, Violoncell und Contrabaß. Die Funktion der ersten Violine ist von der zweiten wesentlich verschieden, indem die erste, mit wenig Ausnahmen, die Melodie zu führen hat, die zweite hingegen stets als Begleitungsinstrument behandelt wird. Ist die Melodieführung, namentlich in Fortestellen, mehreren Blasinstrumenten anvertraut, wie der Flöte, den Klarinetten, der Hoboe, der ersten Ventiltrompete, auch wohl noch der Posaune, so ist es nothwendig, daß die starkbesetzte Melodie eine verhältnißmäßige starke Begleitung als Gegenwirkung haben muß, und in diesem Falle tritt die erste Violine zu den Begleitungsinstrumenten und unterstützt die zweite Violine und Bratsche durch Doppelgriffe oder Arpeggien. Die zweite Violine und die Viola oder Bratsche haben die Bestimmung, die stereotypen Begleitungsfiguren der Tänze auszuführen. Da die Begleitungsfiguren zugleich die Träger der Harmonien sind, so müssen beide Instrumente durch Doppelgriffe bedacht werden, wobei die leeren Saiten in Anspruch zu nehmen sind, damit die Harmonie dieser Mittelstimmen stets drei- oder vierstimmig wird. Im Allgemeinen muß diese Behandlungsart der zweiten Geige und der Bratsche auch deshalb festgehalten werden, wenn bei besondern Gelegenheiten die Tanzmusik eine schwächere Besetzung erfahren muß, damit bei fünf-, sechs- und siebenstimmiger Ausführung die Harmonie vollkommen gedeckt bleibt. Die Akkordfolgen in Doppelgriffen, und überhaupt die Begleitungsfiguren, bewegen sich in der mittlern Tonlage, welche bei der zweiten Violine und Bratsche fast nur die G- und D-Saite beansprucht, doch auch zuweilen die A-Saite der Violine und die C-Saite der Viola. — Das Violoncell kann vielseitig verwendet werden, hauptsächlich aber unterstützt es den Contrabaß, indem es die Noten des Contrabasses mitspielt, aus welchem Grunde auch dasViloncell und der Contrabaß in Eine Stimme geschrieben und mit Bassi bezeichnet wird. Das Violoncell kann auch eine Nebenmelodie oder eine besondere Begleitungsfigur haben. Es verstärkt auch die Hauptmelodie. Wenn man die erste Violine in der tiefern Tonlage spielen läßt, so kann man das Violoncell mit dieser unisono gehen lassen, damit die Melodie vorstechender wird, zumal wenn letztere durch kein Blasinstrument eine Oktave höher verdoppelt werden soll. Jedoch findet man das Violoncell immer so gesetzt, daß es bei schwächerer Besetzung wegbleiben kann. — Der Contrabaß hat natürlich die Baßstimme zu führen und als Träger des Rhythmus in einfachen Grundnoten fast stets nur gute Takttheile zu markiren und namentlich jede erste Note in jedem Takte in allen Tänzen, und darf nie zu Anfange eines Taktes eine Pause haben. In den Auftakten hat er stets zu schweigen. Welche Takttheile der Baß in den verschiedenen Tänzen zu markiren hat, ist bereits bei der Vorführung der einzelnen Tänze bemerkt worden. Wenn nun im Allgemeinen dem Baß die Festhaltung des Rhythmus anvertraut ist, so können ihm dennoch in manchen Tänzen kleine melodische Tonphrasen zugetheilt worden, wie z. B. im Walzer: (Siehe nebenstehend.)

Man sieht hier im 3. und 4., 7. und 8., 11. und 12. Takte, daß der Baß eine kleine Nebenmelodie hat und wegen der aushaltenden Melodietöne der ersten Violine, Klarinette und Flöte um so eher zu gestatten ist, als dadurch die Hauptmelodie gleichsam eine Gegenantwort enthält. Damit nun diese kleinen Melodiephrasen besser hervortreten, sind sie auch der Posaune zugetheilt. In der Polka können solche kleine Nebenfiguren im Basse nicht stattfinden, da die Melodie derselben keine aushaltenden Noten hat und eine künstliche Anbringung von Tonphrasen im Basse für den Rhythmus nachtheilig sein würde. Wenn, wie schon bemerkt, die Baßnoten in den meisten Tänzen nur gute Takttheile zu markiren haben, so können Ausnahmen davon nur in der Polonaise und der Masurek statt finden, wie in der Polonaise folgende Figur: , in der Masurek: , da diese Figuren zu den charakteristischen Zeichen dieser Tänze gehören. Synkopen in der Baßstimme sind aber in andern Tänzen durchaus verwerflich, da sie entschieden den Rhythmus stören  und andern. In den Tanzmelodien können


Flauto.
Violino I u. Clarinette 1 in C.
Tromba 1 in F.
Corni in F.
Trombone.
Violino II.
Viola.
Bassi.

jedoch Synkopen mancherlei Art vorkommen, um destomehr aber muß der Baß den widerstrebenden Rhythmus der Synkopenfiguren in Schranken zu halten suchen, damit der einfache Tanzrhythmus mit seinen Begleitungsfiguren immer vorherrschend bleibt.

## Die Holzinstrumente.

Man benutzt in der Tanzmusik eine oder zwei Flöten, zwei Clarinetten, eine Hoboe und einen Fagott. Eine Flöte ist schon hinreichend, entweder die große oder die kleine (Oktav- oder Piccolflöte). Die Flöte wird fast nur melodieführend, wie die erste Violine, aber in der hohen Tonlage verwendet, da die tiefern Töne der Flöte weniger Schallkraft, als die höheren besitzen und die tiefere Tonlage ihren Vertreter durch die Clarinette findet. Selbst die durchdringende Piccolflöte wird erst vom mittlern d an beschäftigt, da die tiefern Töne weniger Schallkraft haben. Die Melodie der Violine wird von der großen Flöte eine Oktave höher verdoppelt. Liegt die Hauptmelodie der Violine in der hohen Tonlage, so tritt für die große Flöte die kleine ein, da diese die Noten eine Oktave höher giebt. Der Komponist hat nicht aus den Augen zu lassen, daß die Oktavflöte eine Oktave höher, als die große klingt. Würde man die Melodie der Geige, um diese zu verdoppeln, für die Oktavflöte eine Oktave höher schreiben, so liegt allerdings die Verdoppelung der Melodie um zwei Oktaven entfernt, was eine Leere erzeugt, die dadurch beseitigt wird, daß man ein anderes Instrument, wie die Clarinette, in der dazwischen liegenden Oktave die Melodie mitspielen läßt. Die Flöte kann auch zur Ausführung kleiner Nebenmelodien und Nachahmungen einzelner Tonphrasen verwendett werden.

Die Hoboe wird melodieverstärkend benutzt, auch harmoniefüllend, indem man ihr nach der Tiefe zu aushaltende Töne giebt. Des Effektes und der Anstrengung halber darf man sie nicht fortwährend beschäftigen. Sie wird gewöhnlich so gesetzt, daß sie als nicht unbedingt nothwendig, zumal bei schwächerer Besetzung der Instrumente, auch entbehrt werden kann.

Die Clarinetten (Clarinetti) sind schon in früherer Zeit immer eine gute Aquisition für die Tanzmusik gewesen. Man gebraucht die Clarinetten dazu in verschiedenen Stimmungen, was von den Tonarten abhängt, worin die Tänze sich bewegen: für Kreuztonarten A-Clarinetten und für B-Tonarten B-Clarinetten, für C- G- D- F- und B-dur auch C-Clarinetten, oder man verwendet Clarinetten verschiedener Dimension und Stimmung: D- und A-Clarinette, Es- und B-Clarinette, C- und B-Clarinette, oder noch andere Zusammenstellungen, was von der Willkühr der Tanzkomponisten abhängt. Die erste Clarinette verstärkt im Allgemeinen die Melodie, indem sie mit der Violine unisono geht, oder eine Oktave höher. Soll besonders die erste Clarinette die Melodie in der höhern Tonlage mitspielen, um die geringere Schallkraft der Violine zu unterstützen, so wählt man dazu kleinere Clarinetten, entweder C- D- oder Es-Clarinette, weil diese einen hellern, durchdringenderen Ton, als B- und A-Clarinette haben. Die zweite Clarinette in A- B- oder C-Stimmung benutzt man harmoniefüllend in Begleitungsfiguren, oder zu aushaltenden Tönen in der tiefern Tonlage, oder sie spielt die Melodie in einer tiefern Oktave mit. Beide Clarinetten eignen sich auch zur Ausführung von Tonphrasen in Terzen- und Sextengängen in der Melodie und lassen überhaupt eine vielseitige Verwendung zu.

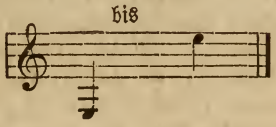
Der Fagott (Fagotto) kann als begleitend, auch in passenden Fällen melodieverstärkend verwendet werden und die zweite Clarinette mit aushaltenden Tönen unterstützen. Die Satzweise ist jedoch in der Art, daß sie, wie die Hoboe, wegbleiben kann bei schwächerer Besetzung der Instrumente.

## Die Blechinstrumente

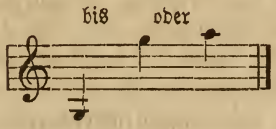
der Tanzmusik bestehen aus zwei Ventilhörnern, zwei Ventiltrompeten und einer Baßposaune, nämlich einer Tenorbaßposaune, da letztere der meisten Beweglichkeit fähig ist unter den Posaunenarten. — Die Ventilhörner unterstützen, als Ausfüllstimmen, die Begleitungsfiguren der zweiten Violine und der Bratsche, besonders im Forte. Doch theilt

man ihnen auch andere, nicht stereotype Begleitungsnoten, zu, nur immer harmoniefüllend, wie in dem vorhergehenden Beispiel bei den Streichinstrumenten zu sehen ist. Zuweilen wird dem ersten Horne auch eine Solo zugetheilt. Die vielerlei Stimmungen der Hörner beschränken sich jetzt bei den Ventilhörnern auf die D- Es- E- und F-Stimmung, doch ist in manchen Corps nur die F-Stimmung als die „absolute." Will nun der Hornist die Noten des D-Horns auf dem F-Horn blasen, so muß er natürlich die Noten eine kleine Terz tiefer intoniren, da der Normalton C auf dem D-Horn wie d klingt, also eine kleine Terz tiefer, als das c des F-Horns, welches wie f klingt. Die Noten des Es-Horns müssen daher auf dem F-Horn einen ganzen Ton und bei dem E-Horn einen halben Ton tiefer geblasen werden. Dieselbe Regel gilt auch bei den Ventiltrompeten. Bisweilen findet man auch an einzelnen Stellen in Tänzen (wie bei Strauß und Lanner) statt zwei Hörner zwei Trompeten gesetzt, so daß die Hornisten die Trompete zur Hand nehmen müssen. Natürlich müssen die Hornisten dann entsprechende Pausen haben, um mit den Trompeten und Hörnern wechseln zu können. Wo ein solcher Wechsel der Blechinstrumente stattfinden kann, so daß statt zwei Hörner und zwei Trompeten, vier Ventiltrompeten wirken, das muß dem Geschmack des Komponisten überlassen bleiben.

Die Ventiltrompeten (wie die Ventilhörner) sind durch die Ventile chromatisch geworden, so daß ihre Verwendung in der Tanzmusik eine sehr vielseitige und deshalb ihre Mitwirkung in einer vollständig besetzten Tanzmusik eine ganz unentbehrliche geworden ist. Bei einer schwächeren Besetzung läßt man lieber die Hörner, als die Trompeten fehlen, zumal die erste Trompete häufig melodieführend verwendet wird. Die zweite Trompete wird als Begleitungsinstrument benutzt, um die Harmonie zu füllen und, mit Hörnern vereint, eine dreistimmige Harmonie bildet. Bewegt sich eine Melodie ganz oder theilweise in Terzen- oder Sextengängen und wird der ersten Trompete mit zugetheilt, so kann natürlich die zweite Trompete sich an der Melodie mit betheiligen, indem sie mit der erstern in Terzen oder Sexten geht. Wenn auch die Ventiltrompeten, vermöge der Ventile, einen Tonumfang von zwei Oktaven und einer Quinte repräsentiren können, so ist doch, aus mancherlei Gründen, dem Tanzkomponisten zu rathen, von den höchsten und tiefsten Tönen abzusehen und, wie es bei den meisten Instrumenten der Fall, nur die Mittellage zur Verwendung zu bringen, was auch bei den Ventilhörnern zu beobachten ist, da überhaupt ein Tonumfang von zwei Oktaven sich als vollkommen genügend herausstellen dürfte, bei der Trompete von:




bei den Hörnern von:




wobei immer noch zu rathen ist, namentlich bei der Trompete, mit den höchsten Tönen d und e sparsam umzugehen und bei dem Horne das hohe a zu vermeiden, da ein guter Ansatz bei Messinginstrumenten nicht alle Tage vorhanden. Die Trompeten fortwährend zu beschäftigen, würde eines Theils dem Effekte schaden, andern Theils aber eine größere Anstrengung der Bläser zur Folge haben. Man verwendet in Tonarten D-, E-, G-, A-, H-dur meist D- oder E-Trompeten, für C-, F-, B-, Es-, As-, Des-dur gewöhnlich F- oder Es-Trompeten. In vielen Musikcorps pflegt man aber für Kreuztonarten nur E- und für C-dur und die B-Tonarten nur F-Trompeten zu benutzen. Manche erste Trompeter blasen alle Tonarten auf der hohen C-Trompete. Sind nun andere Stimmungen vorgeschrieben, so muß sich natürlich der Trompeter gut auf das Transponiren verstehen. Wo und wenn die Trompeten mitzuwirken, oder zu schweigen haben, kann nicht durch Worte angedeutet werden und muß dem Komponisten

selbst überlassen bleiben. Angehenden Tanzkomponisten ist in Bezug der Instrumentirung der Tänze das Studiren von Partituren anerkannter Tanzkomponisten, wie Lanner, J. Strauß, Gungl, Lumbye u. A. anzurathen.

Die Cornets à Piston sind zur Mitwirkung von deutschen Komponisten in der Tanzmusik nicht acceptirt worden aus mancherlei Gründen. Die Ventiltrompeten gewähren gegen die Cornets doppelte Vortheile; denn sie wirken als Trompeten und Cornets gewissermaßen zu gleicher Zeit, da den Ventiltrompeten eben so technische Fertigkeit abzugewinnen ist. Das Toncolorit der Cornets ist sanfter, nicht selten aber auch heiser und ihnen geht der jubelnde Schmetterton und der wirksame Zungenschlag ganz ab. Die französischen und englischen Tanzkomponisten benutzen die Cornets in G- As- A- und B-Stimmung in ihren Tänzen, sowohl melodieführend, als begleitend, die G- und A-Cornets für die Kreuztonarten, und B- und As-Cornets für die B-Tonarten. Bei der Wahl der Stimmung gilt als Grundsatz, diejenige zu wählen, in welcher viel Naturtöne (bei welchen kein Ventil nöthig ist) zur Verwendung kommen können, was übrigens auch bei den Ventiltrompeten anzurathen ist, um möglichst technische Schwierigkeit zu vermeiden.

Die Posaune (Trombone) in der Tanzmusik, eigentlich die Tenorbaßposaune vertritt den Baß für die übrigen Blechinstrumente: Hörner und Trompeten. Da diese Art Baßposaune auch viele Beweglichkeit besitzt und neben der Kraft auch der Zartheit fähig ist, verstärkt sie nicht blos die Streichbässe im Forte, sondern ihr werden auch Solos zugetheilt, indem sie die Melodie der ersten Ventiltrompete eine Oktave tiefer mitspielt und dadurch mehr hervorhebt. Ist das Violoncell in anderer Weise beschäftigt und nicht die Baßstimme unterstützend, so ist es einleuchtend, daß die Posaune gleichsam die Funktion des Violoncells übernimmt und die Noten des Contrabasses mitspielt, wodurch das Tonvolumen des Contrabasses mehr hervortritt, wenn der Baß in zwei verschiedenen Oktaven gehört wird, da die Noten des Contrabasses eine Oktave tiefer klingen. — Da das Blechregister einer vollständigen Tanzmusik aus fünf Instrumenten (zwei Ventiltrompeten, zwei Ventilhörner und Posaune) besteht, so kann dadurch mancher schöne Effekt durch diese fünfstimmige Harmonie, worin die Posaune den Baß vertritt, die erste Ventiltrompete die Melodie, die zweite Trompete und die Hörner die Mittelstimmen, hervorgerufen werden. Eine Ventilposaune ist nicht anzurathen, wenn ihr auch keineswegs die Beweglichkeit abgeht, so hat diese aber nicht den sonoren Ton der Zugposaune und besitzt auch nicht die Reinheit der letztern, denn das Ventil kann den Ton nur so geben, wie ihn das Instrument hat, während auf der Zugposaune jeder Ton vermittelst des Zuges rein intonirt werden kann. In einigen Orchestern verwendet man statt der Tenorbaßposaune einen Tenorbaß, Baryton, oder ein Tenorhorn. Die letztern Instrumente gehören in die Klasse der Baßflügelhörner, oder sind verkleinerte Tuben. Ein Vortheil dieses Umtausches ist noch nicht bemerkt worden, denn alle diese Instrumente sind kein vollkommener Ersatz für die Zugposaunen. In stark besetzten Orchestern, namentlich wenn ein Tanz als Concertstück gespielt wird, ist dem Blechregister auch noch eine Tuba oder ein Bombardon beigefügt, welche das Tonvolumen des Contrabasses sehr gut verstärken kann.

## Die Schlaginstrumente

der Tanzmusik haben den Zweck, den Rhythmus zu heben und in seinen Bewegungen Licht und Schatten zu bewirken. Seit die Tänze mit ziemlich vollständigem Orchester gespielt werden, hat sich die Anzahl der Schlagwerkzeuge bedeutend vermehrt, ohne daß damit gesagt sein soll, daß sie alle auf einmal mitwirken. Die bekanntesten sind: Pauken, große Trommel, Becken, kleine Trommel, Triangel, Glöckchen, Glocken- oder Stahlspiel, Holzharmonika (Strohfidel) Castagnetten, Schellen, Sporen und noch manche andere Dinge, die theils die Mode hervorrief und wieder verdrängte. Die gebräuchlichsten Schlaginstrumente in der Tanzmusik: Die Pauken, große Trommel, Becken, kleine Trommel (Militärtrommel) und Triangel.

Die Pauken (Timpani), die nicht der Klasse der Schlaginstrumente angehören, welche keinen bestimmten Ton haben (wie die Trommeln u. A.), werden entweder in Quarten oder Quinten gestimmt, je nachdem die große oder kleine Pauke den Hauptton der Tonart übernimmt.

Da die große Pauke in die Töne groß F, Fis, G, Gis, A, B, H, und die kleine in groß B, H, klein c, des, d, es, e und f umgestimmt werden kann, so übernimmt bei C- und G-Pauke, (für C-dur) die kleine Pauke den Grundton C und die große die Quarte G, nämlich die unterliegende Quarte, oder Subdominante. Bei der Stimmung G, D ist es umgekehrt, da der Grundton G die große, und die Quinte D die kleine Pauke übernehmen muß. Die Stimmung der Pauken in Quarten oder Quinten beruht auf dem Umstande, daß in den Tänzen der Dreiklang des Haupttons und dessen Dominantenakkord, oder der Hauptseptimenakkord der Quinte am allermeisten zur Verwendung kommt, wie schon erwähnt, in D-dur daher D, A- in A-dur A, E- in E-dur E, H-Pauken verwendet werden. Da nun im Allgemeinen die Pauken meist nur in Fortestellen wirken und in einem längeren Tanze die einzelnen Theile nicht aus ein und derselben Tonart gehen können, so müssen natürlich die Pauken da schweigen, wo ihre Töne mit den Harmonien nicht stimmen. Aus diesem Grunde findet man, daß die verschiedenen Schlaginstrumente in den einzelnen Repetitionstheilen häufig abwechseln. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß jeder Theil eines Tanzes mit einem Schlaginstrumente bedacht sein muß, sondern man läßt besonders die stark tönenden Schlagwerkzeuge ganz schweigen, schon der Abwechselung halber, um Licht und Schatten in den Rhythmus der Melodien zu bringen. Welche Schlaginstrumente in den einzelnen Theilen eines Tanzes angebracht werden können, das muß dem Geschmack des Komponisten überlassen bleiben, dessen Streben dahin gerichtet sein muß, das „sinnliche Vergnügen" zu erregen.

Die große Trommel wird fast immer mit den Becken zusammen verwendet, daher auch ihre Noten in eine Stimme geschrieben werden, mit der Bezeichnung Tamburo grande e Piatti. Beide Instrumente werden auch deshalb nur von einer Person gehandhabt. Da diese Instrumente ohne bestimmten Ton sind, so werden sie im Baßschlüssel durch die Note c auf dem zweiten Zwischenraum des Notensystems notirt. Soll die große Trommel allein mitwirken, ohne Becken, so wird dies durch die Worte senza Piatti (ohne Becken) angedeutet. Die auf eine solche Stelle erfolgte Wiedervereinigung wird durch Tutti angezeigt. Zur Hebung des Rhythmus ist es nothwendig, daß die große Trommel bei ihrer starken Schallkraft hauptsächlich fast nur die guten Takttheile und namentlich die erste Note eines jeden Taktes, wo sie mitspielt, markirt. Selbstverständlich läßt man sie mit den Becken nicht in allen Theilen eines Tanzes ihre betäubende Schallkraft äußern und ihre Mitwirkung muß durch Pausen unterbrochen werden, wenn sie effektvoll wirken soll. Auch ein nicht unwirksames Piano, Crescendo und Decrescendo sind diesen Instrumenten anzuvertrauen. Sollen die Becken einzelne Schläge ausführen, so muß dies dem Spieler durch Piatti Solo angedeutet werden.

Die kleine Trommel wirkt gewöhnlich mit der großen Trommel zusammen zur Hebung des Rhythmus. Wenn in dreivierteltaktigen Tänzen die große Trommel das erste Viertel markirt, so schlägt die kleine Trommel das zweite und dritte Viertel, die stereotype Begleitungsfigur nach. In zweivierteltaktigen Tänzen schlägt letztere das zweite und vierte Achtel, da die große Trommel das erste und dritte Achtel, die guten Takttheile, übernimmt. Im Sechsachteltakt markirt gewöhnlich die große Trommel das erste und vierte Achtel, die kleinere Trommel das zweite und dritte, so wie das fünfte und sechste Achtel. Sehr oft markirt die kleine Trommel auch die guten Takttheile, namentlich die erste Note eines Taktes, dem gewöhnlich ein ganz kurzer Wirbel als Auftakt vorangeht. Kurze und längere Wirbel können piano, forte, crescendo, decrescendo sehr wirksam angebracht werden. Die Notirung der kleinen Trommel geschieht im Violinschlüssel durch die Note c auf dem dritten Zwischenraum.

Der Triangel wechselt häufig in seiner Mitwirkung mit der kleinen Trommel ab, daher auch beide Instrumente (Tamburo petit e Triangolo) in eine Stimme geschrieben und von einer Person ausgeführt werden. Seltener kommt der Triangel mit andern Schlaginstrumenten in Verbindung und wirkt mehr allein in dazu passenden Melodien im Piano. Die Notirung geschieht wie bei der kleinen Trommel im Violinschlüssel durch die Note c oder g.

Die Glöckchen oder das Glockenspiel, welches bei der Tanzmusik verwendet wird, besteht aus abgestimmten Stahlstäbchen, (daher richtiger Stahlspiel) mit welchen Melodien ausgeführt werden können. Der Komponist muß natürlich Geschick und Geschmack vereinigen, um

da eine Glöckchenmelodie anzubringen, wo sie von Effekt sein kann. Eine ganz ähnliche Bemerkung ist über die

Holzharmonika (auch Strohfiedel genannt) zu machen, deren Holzstäbe diatonisch in irgend eine Tonleiter gestimmt sind, um eine Melodie ohne chromatische Tonphrasen darauf ausführen zu können.

Die Castagnetten gebraucht man nur zu solchen Tänzen, die in ihrer Rhythmik mit den Nationaltänzen der Spanier wenigstens eine kleine Aehnlichkeit haben, namentlich den in Deutschland durch spanische Tänzerinnen bekannt gewordenen Tänzen „Madrilena," „Paleo de Xeres," „El Olo" u. A. Man verwendet daher meist nur die Castagnetten in der Polka-Mazurka und auch in der Redowa können sie beschäftigt werden. — Es giebt noch viele andere klingende Dinge, die bei besonderen Tänzen zu Effekten zu verwenden sind, wie Sporen, Schellen, Ambos u. s. w., deren Anwendung dem Geschmacke des Komponisten und dessen Erfindungsgabe überlassen bleiben muß. Manche Tänze geben schon durch den ihnen beigelegten Namen zu erkennen, welche Effektwerkzeuge darin angewendet werden können. In einem „Schlittenfahrts-Walzer" oder „Schlittenfahrts-Galopp" wird natürlich der Komponist Schellengeläute und Peitschenknall anbringen, in einer „Mühlen-Polka" das Geklopper der Mühle nachzuahmen suchen, in einem „Dampfwagen-Galopp" das Geräusch der Locomotive und das Pfeifen derselben. So hat Lumbye in seinem Champagner-Galopp das Knallen des Champagnerpfropfs durch eine eiserne Knallbüchse nachgeahmt, und C. Welker in seinem Omnibus-Galopp das Rollen des Wagens durch einen fortwährenden Wirbel auf einer kleinen gedämpften Trommel sehr geschickt versinnlicht.

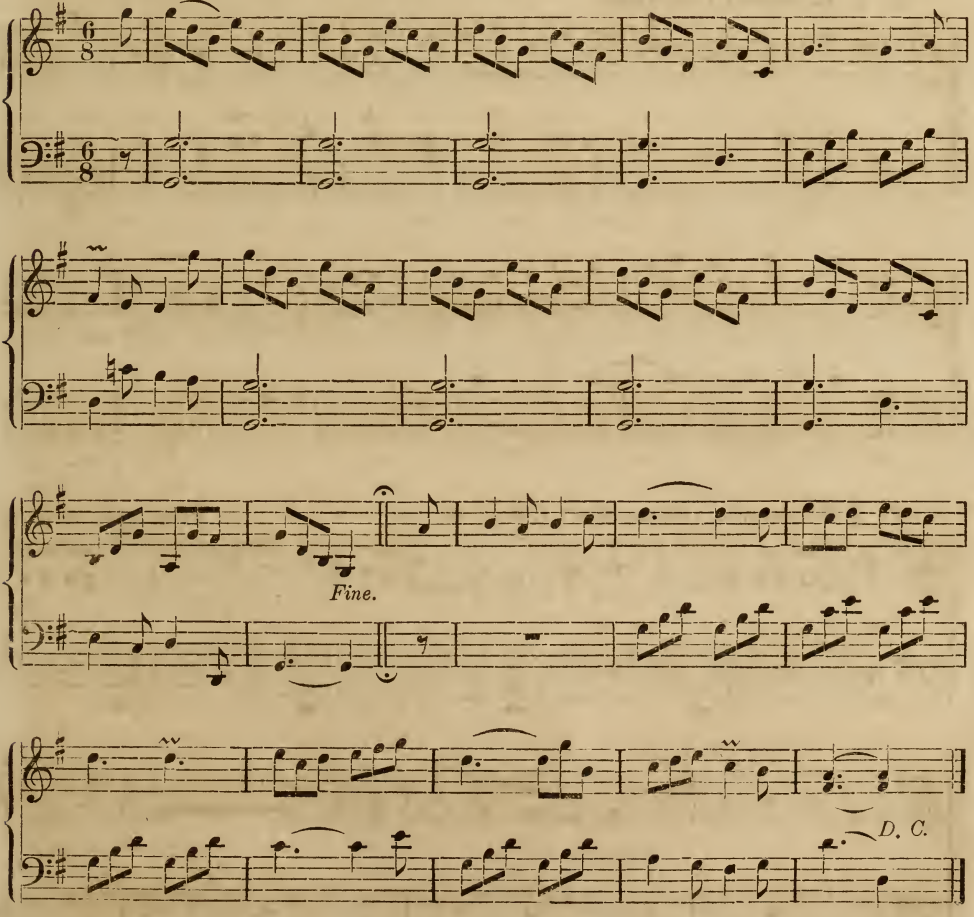
---

# Anhang.

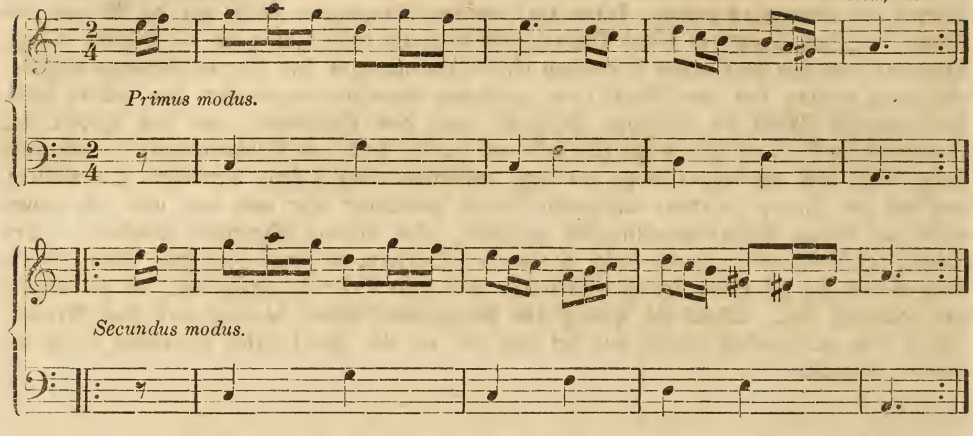
Der Anhang mit seinen Notenbeispielen von Tanzstücken, namentlich nur aus den früheren Jahrhunderten, hat zum Zweck, gewissermaßen eine Uebersicht über die Cultur der Tanzmusik zu haben und auch den Wechsel der Mode in den Tänzen bezüglich ihrer Musik beobachten zu können. Aus den sogenannten alten Suiten für Clavier konnten von den alten Tanzformen äußerst wenig citirt werden, da die alten Meister die Formen der alten Tänze erweiterten, veränderten und zu Clavierstücken ausdehnten. Es mußten daher andere Quellen aufgesucht werden, um diesen Anhang als wirkliches Tanzalbum älterer und neuerer Zeit auszustatten. Von Beispielen unserer jetzt gebräuchlichsten Tänze ist hier abgesehen worden, da deren Formen bekannt und ihre jetzige Manier in der Tanzliteratur leicht eingesehen werden kann, wie im Walzer, Galopp, Polka, Contretanz u. a. Vom Walzer sind einige Beispiele angeführt, die ihrer Zeit sehr beliebt waren und auf unsere jetzt stereotype Form hinweisen. Noch muß bemerkt werden, daß oft ein Tanz, wenn er in ein anderes Land übersiedelte, seinen ursprünglichen Charakter verlor, da ihn die Tanzmeister willkührlich ummodelten und daher auch dessen Musik ihren ursprünglichen Typus verlieren mußte. So hatte die Allemande und Gavotte in Frankreich mit der in Deutschland fast gar keine Aehnlichkeit. Andere Tänze weichen wieder weniger in ihrer Form an verschiedenen Orten von einander ab. Schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts machte ein bedeutender Musiker die Bemerkung, daß „ein geübtes Ohr eine Wiener Menuet von einer Prager und Dresdner unterscheiden" könne. Aus diesem Grunde ist in dem Anhange nur die älteste Menuet von Lulli aufgenommen worden, da diese jedenfalls die

erste war, welcher man musikalischen Werth beilegen konnte. Bei der ungeheuren Anzahl von komponirten Menuetten nahmen später die deutschen Tanzmeister meist nur die Menuet aus Mozart's „Don Juan" in ihren Unterrichtsstunden als mustergültig an. — Manche Tänze, besonders aus den zwei ersten Decennien dieses Jahrhunderts sind hier im Anhange nicht berücksichtigt worden, weil ihre Musik keine merklichen Unterscheidungszeichen vor andern hatte. so gleicht die Musik des russischen Walzers, ganz dem Hopswalzer und dem Hopser, die Figoroaise im $^2/_4$ Takt gleicht der Ecossaise und im $^3/_8$ Takt dem Geschwindwalzer; auch hatte früher und noch jetzt der Galopp vor dem russischen Walzer keine merklichen Unterschiede, nur daß der Galopp in etwas rapiderem Tempo genommen und nach und nach sich immer mehr von kurzen Sechszehntheilfiguren entblößte, aber breitere Rhythmen annahm. — Der Schluß der Notenbeilage bringt einige Proben von Walzern, die ihrer Zeit sehr beliebt waren. Von andern, die sich ihnen später anschließen, sind keine Beispiele mitgetheilt, da sie bekannt und verbreitet sind. Wenn die Namen der Komponisten fehlen, so liegt nur zum Grunde, daß sie nicht zu ermitteln waren, und hat auch dies auf den Zweck dieses Werkchens keinen besondern Einfluß.

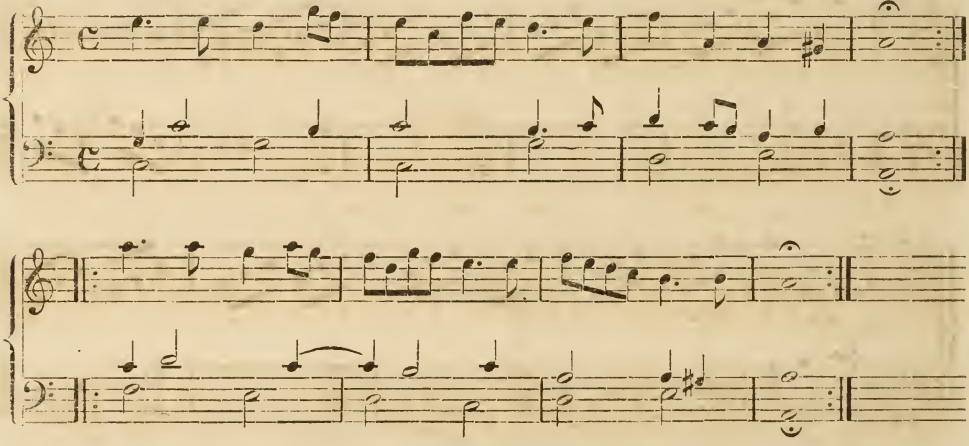
**Nr. 1. Gigue oder Giga.** (Altitalienisch.) *(Allegro.)* Aus dem 16. Jahrh.



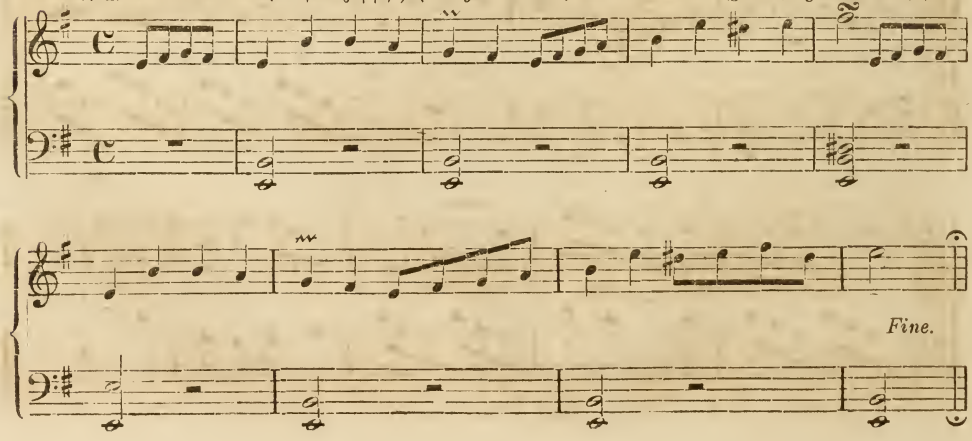
**Nr. 2. Tarantella.** Rom, 1654.

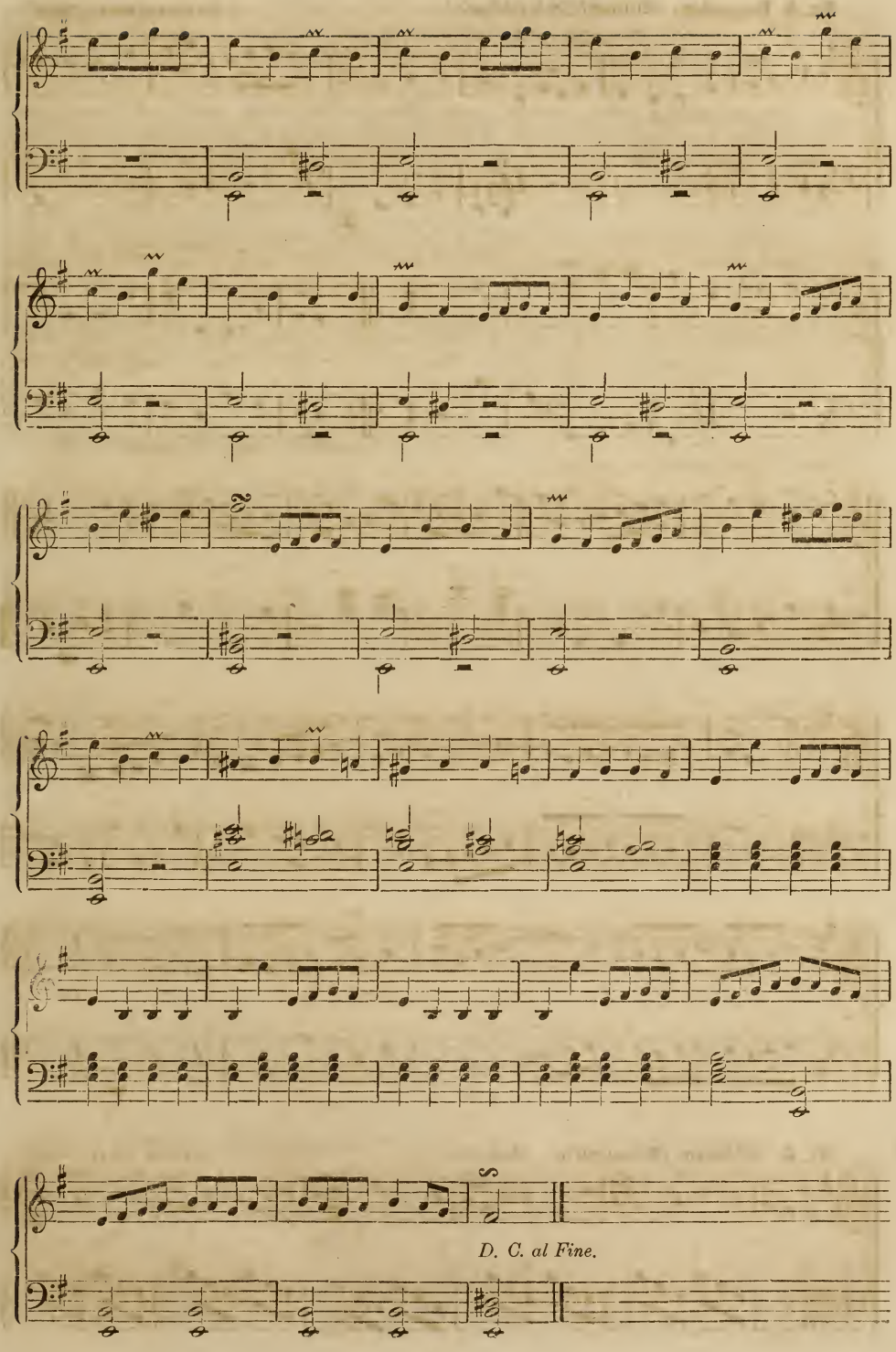



**Nr. 3. Antidotum Tarantulae.**

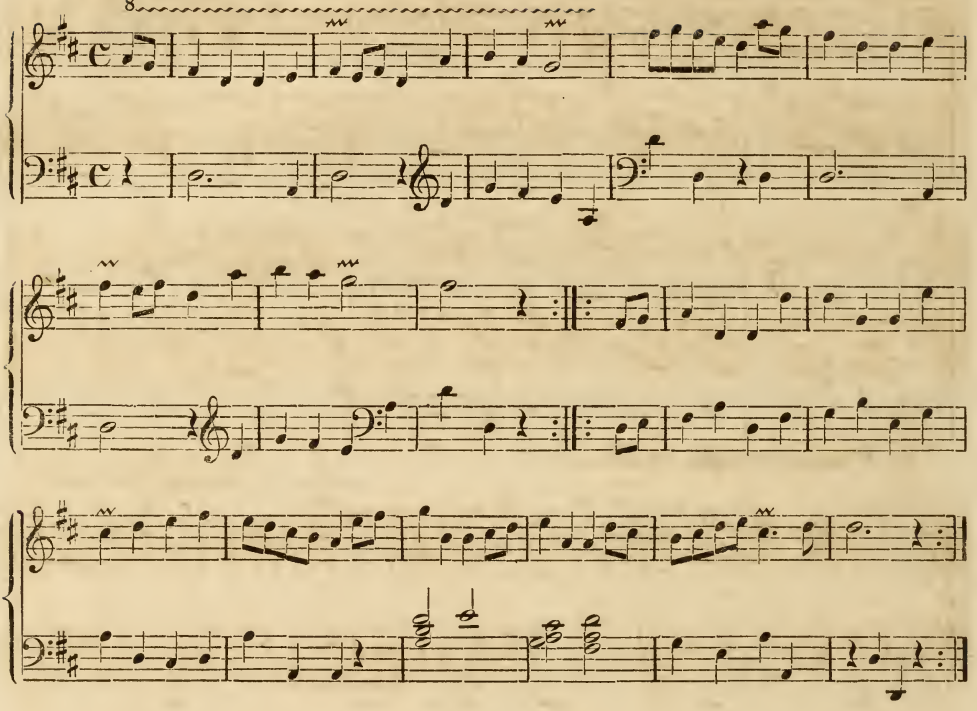


**Nr. 4. Tambourin.** (Altfranzösisch.) *(Allegro vivace.)* Zu Anfang des 17. Jahrh.

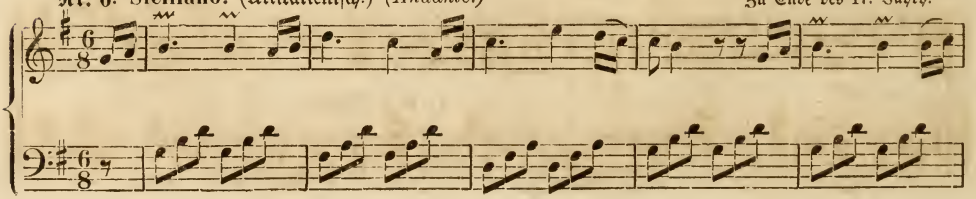


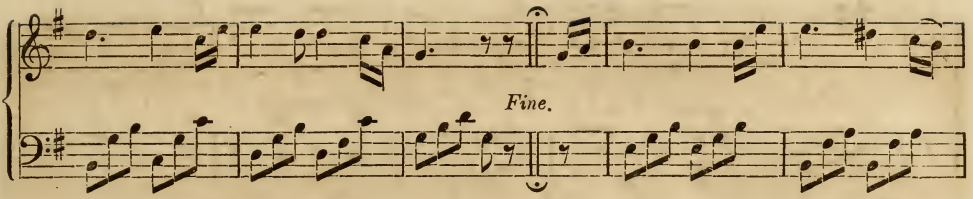

D. C. al Fine.

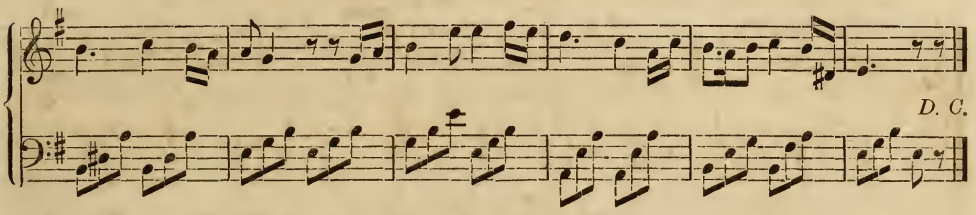
**Nr. 5. Rigaudon.** (Altfranzösisch.) *(Allegro.)* Zu Anfang des 17. Jahrh.



**Nr. 6. Siciliano.** (Altitalienisch.) *(Andante.)* Zu Ende des 17. Jahrh.

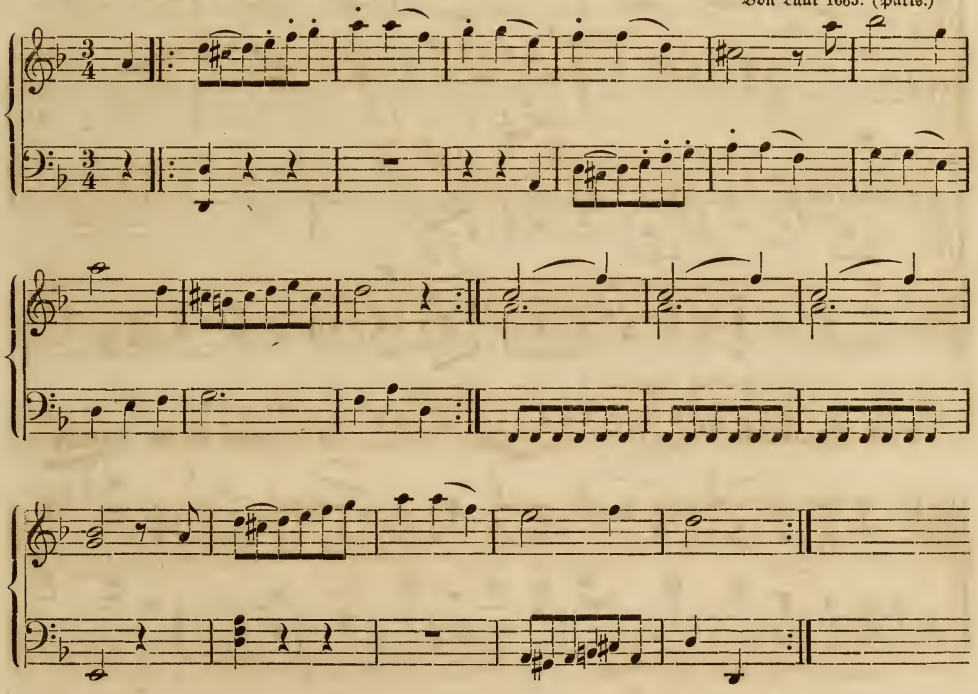




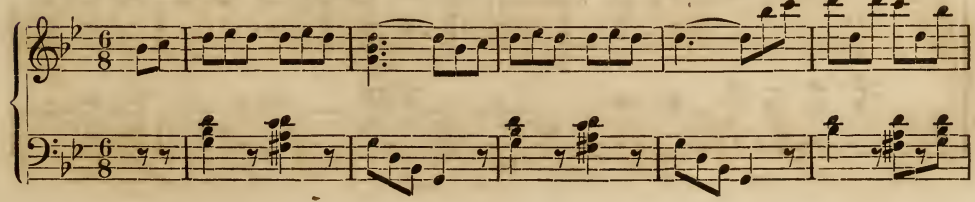

**Nr. 7. Aelteſte Menuet.** *(Moderato.)*

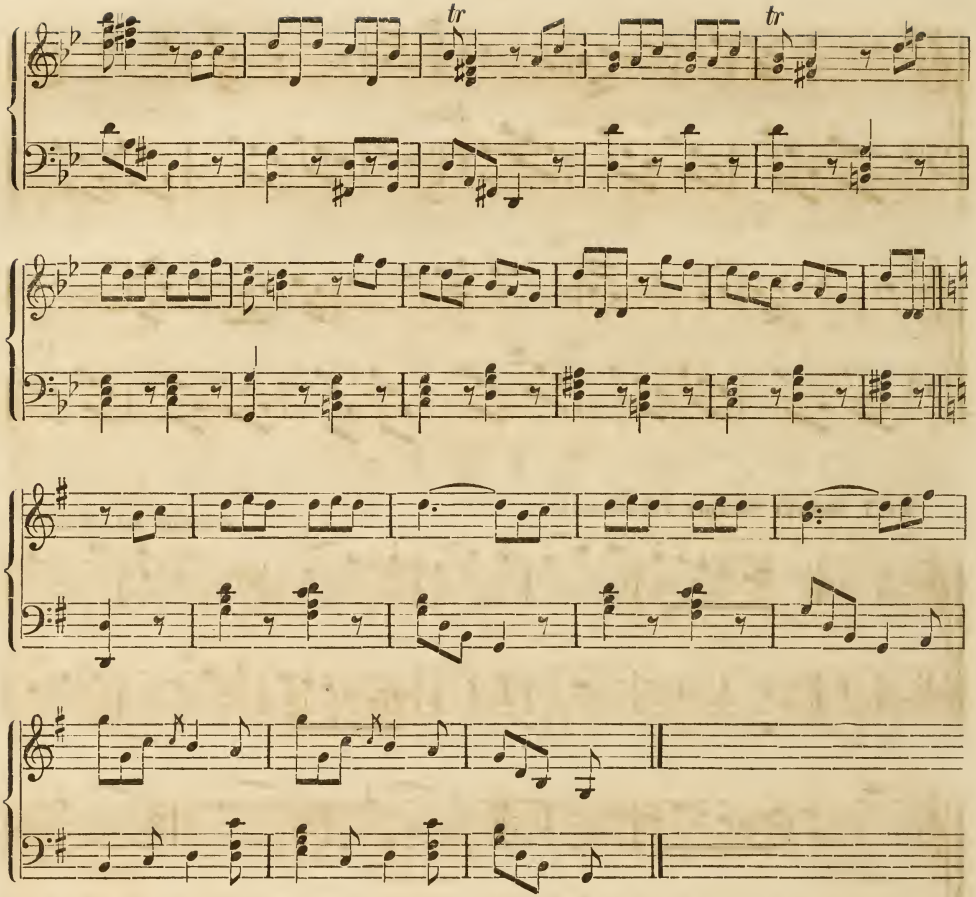
Von Lulli 1663. (Paris.)



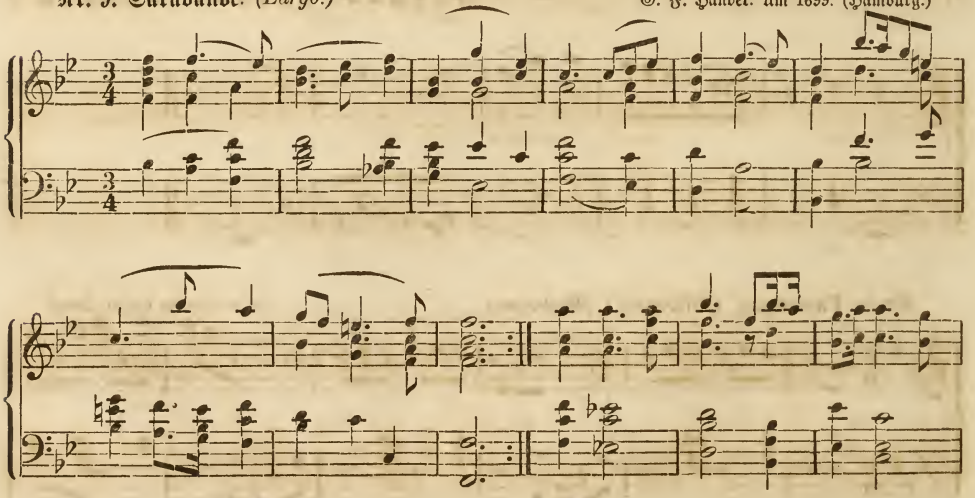
**Nr. 8. Fandango.** (Altſpaniſch.) *(Moderato.)*

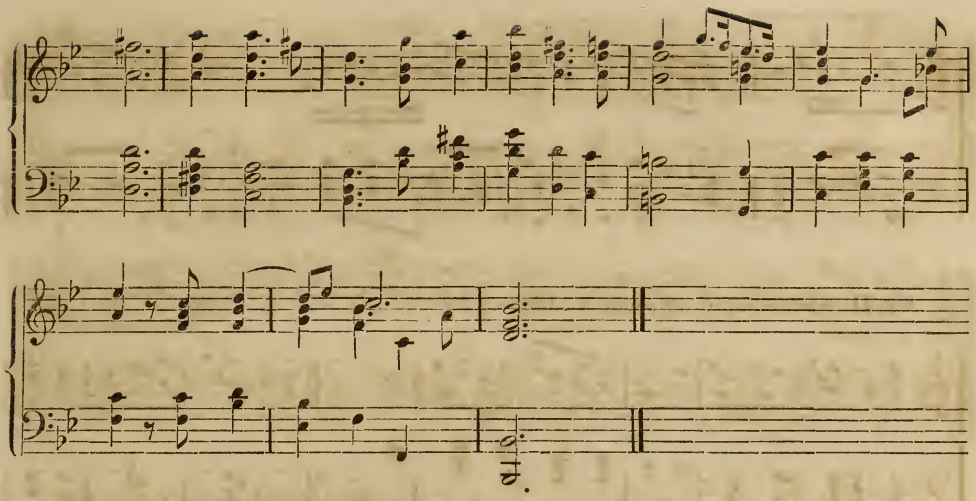
In der Hälfte des 17. Jahrh.





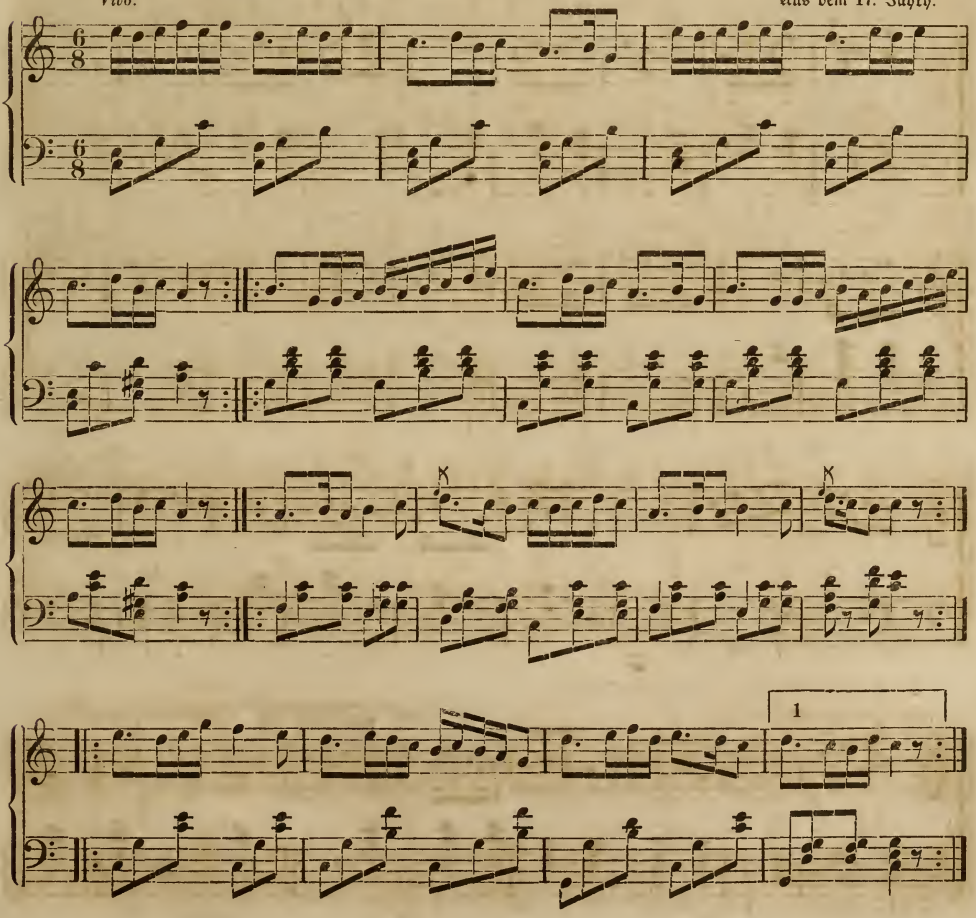

**Nr. 9. Sarabande.** *(Largo.)* G. F. Händel. Um 1699. (Hamburg.)

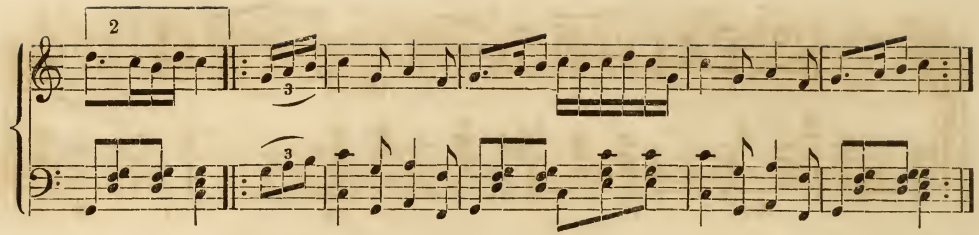




**Nr. 10. Pardon dantza.** (Spanisch.) (*Allegretto.*)
*Vivo.*

Aus dem 17. Jahrh.

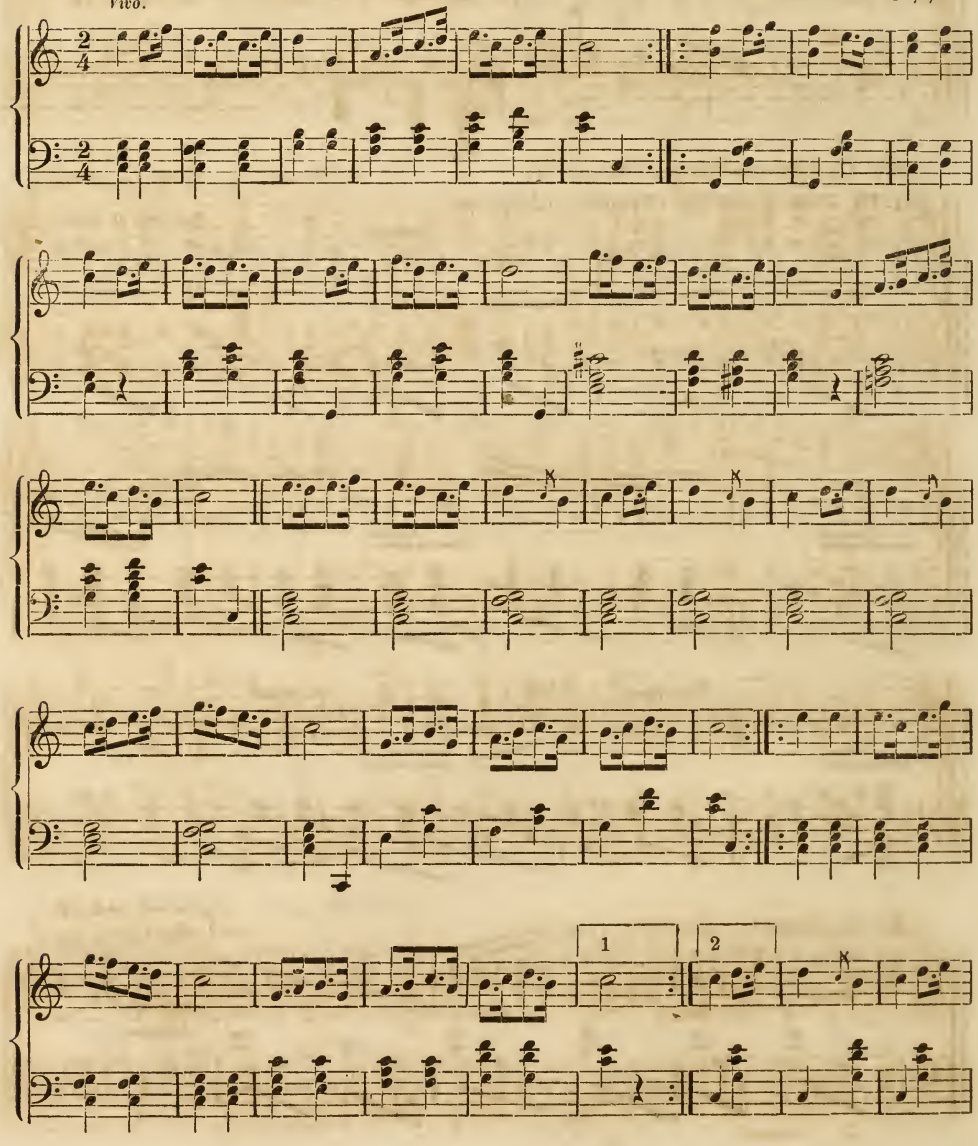


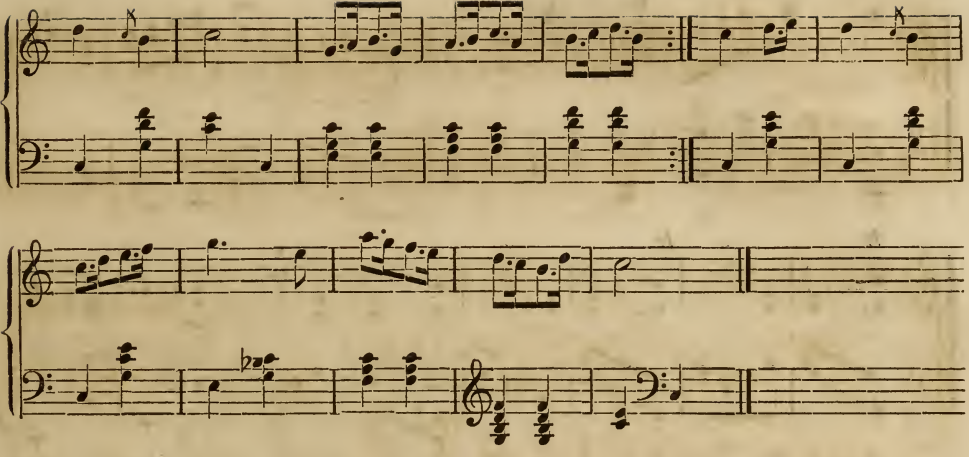



**Nr. 11. Saut basque.** (Spaniſch.) *(Allegro.)*

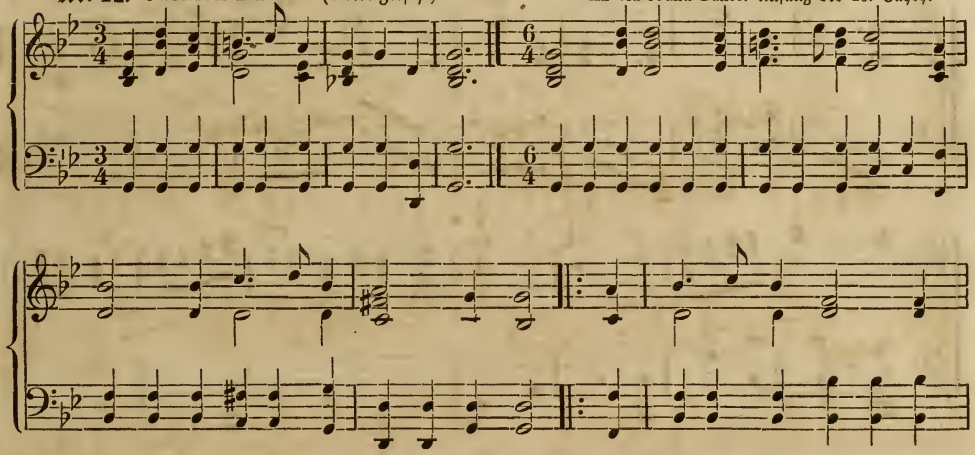
*Vivo.*

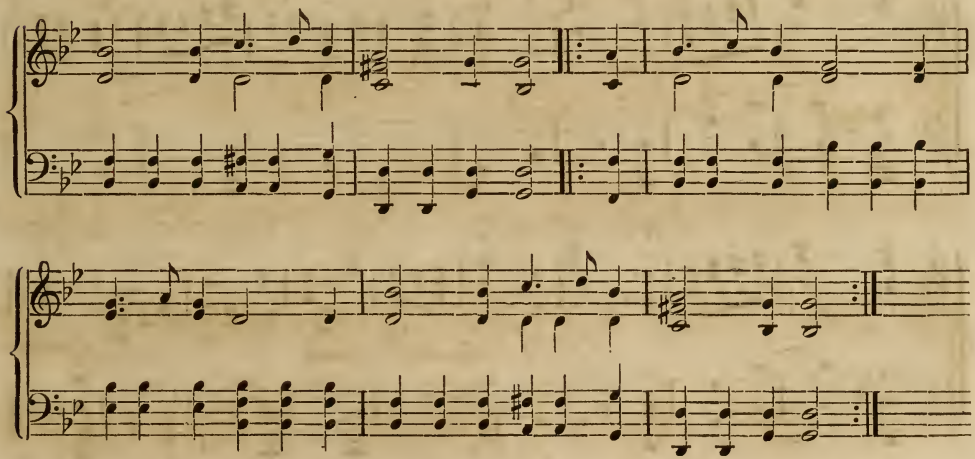
Aus dem 17. Jahrh.



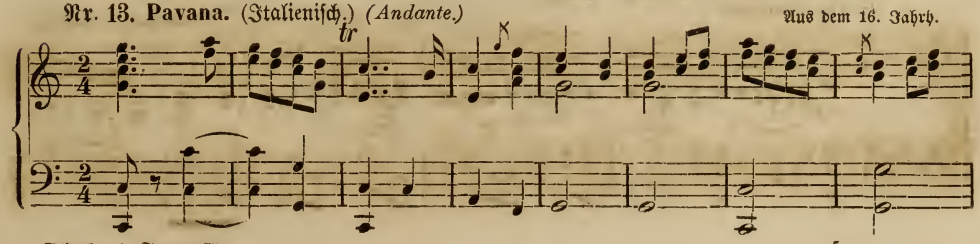


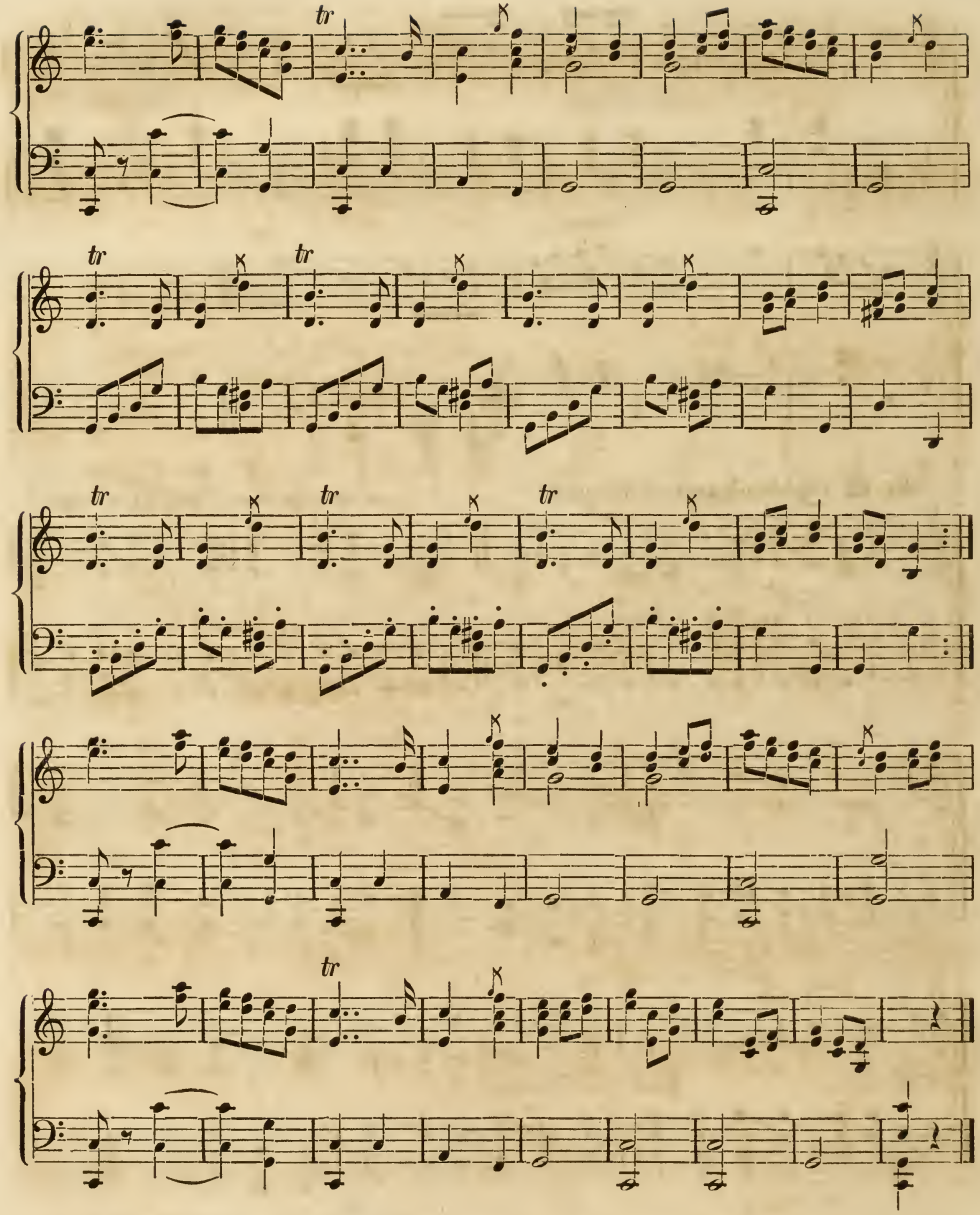
**Nr. 12. Cushion-Dance.** (Altengliſch.) An old round Dance. Anfang des 16. Jahrh.





**Nr. 13. Pavana.** (Italieniſch.) *(Andante.)* Aus dem 16. Jahrh.

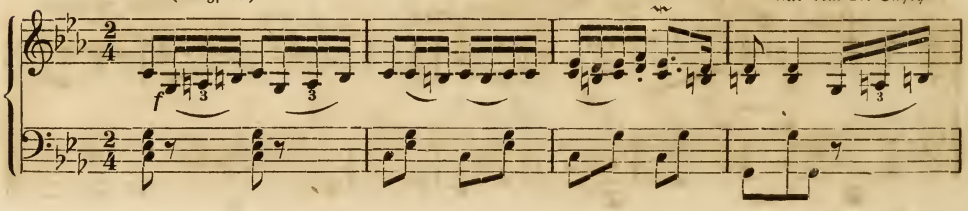


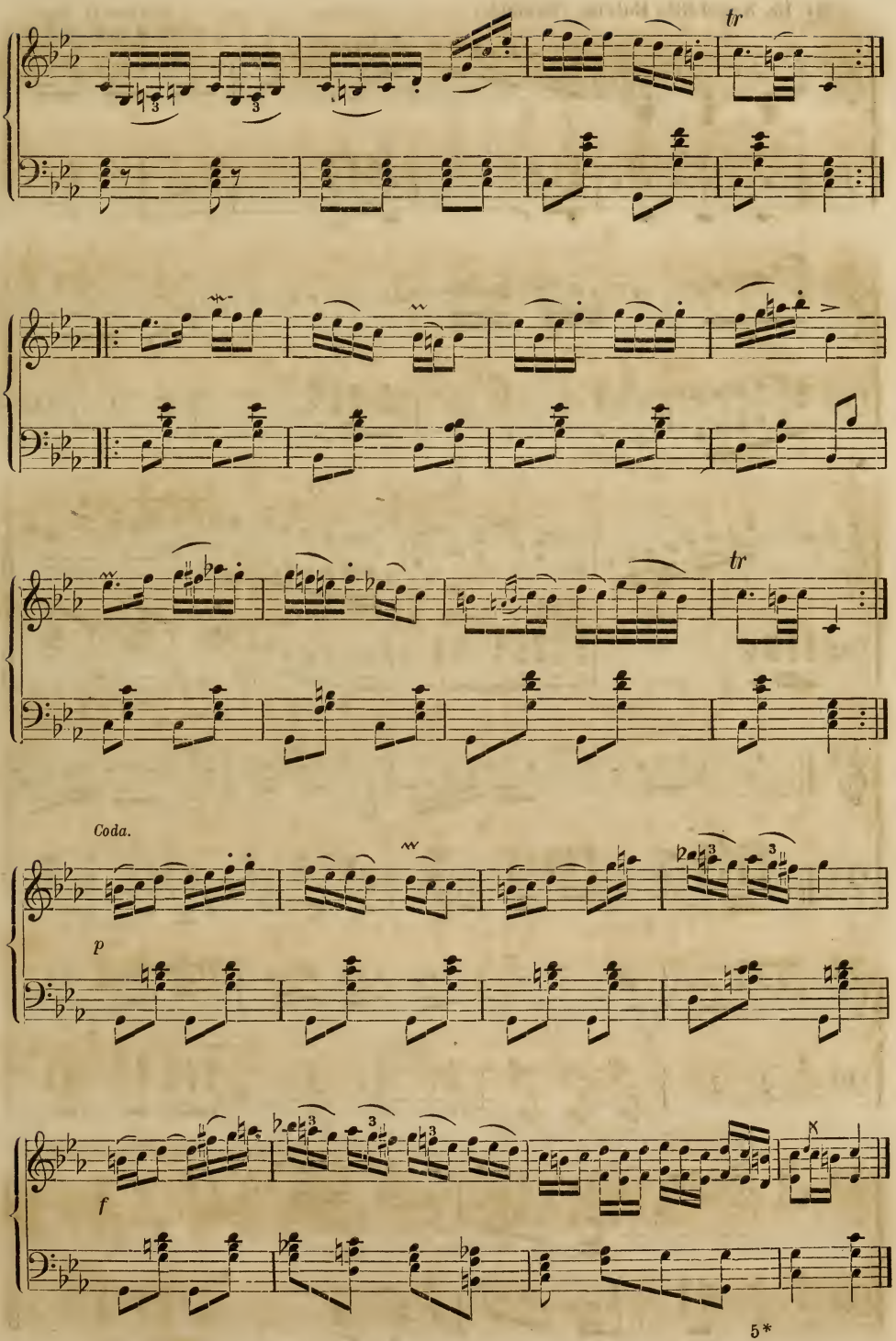


**Nr. 14. Verbunka.** (Ungarischer Tanz.)

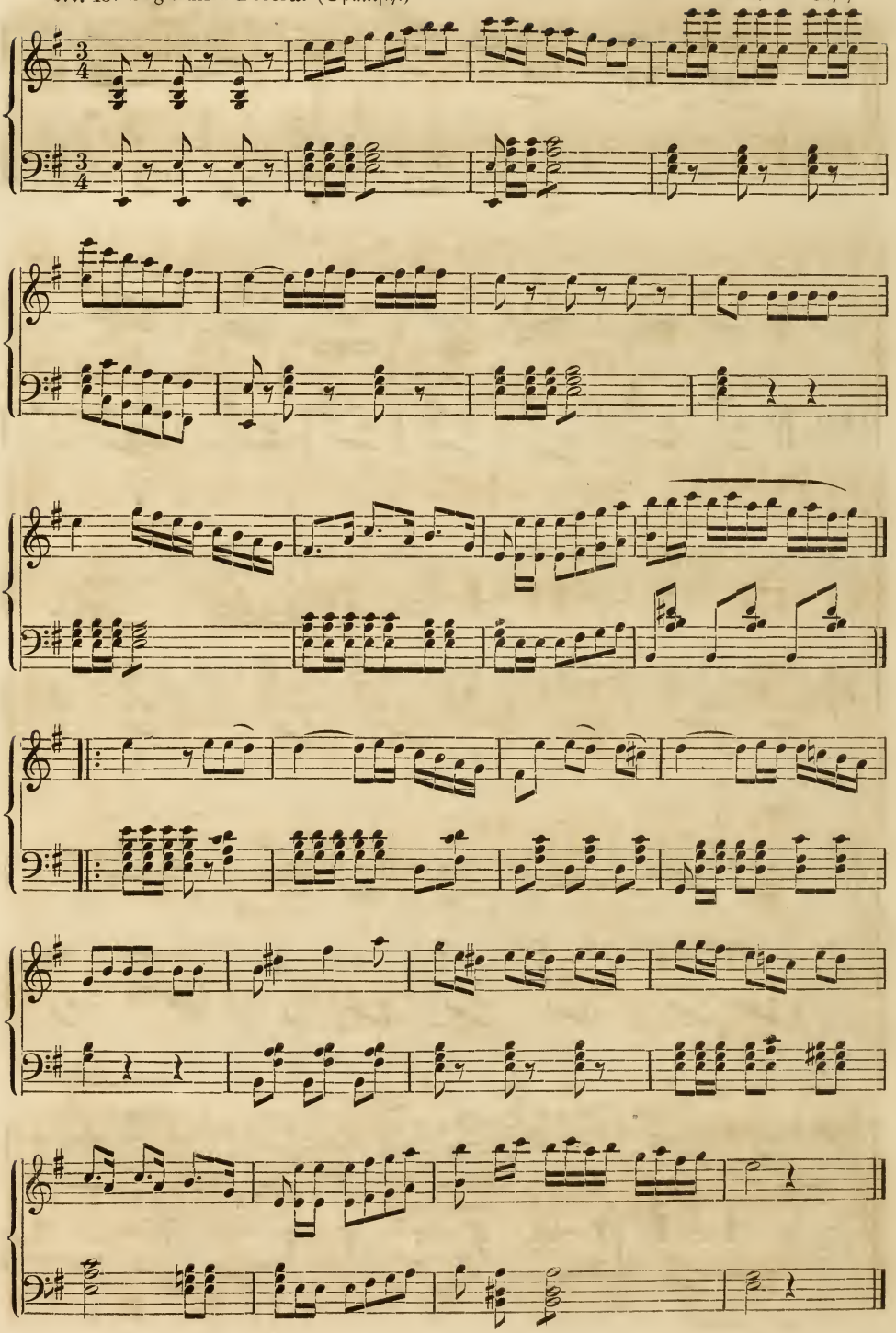
*Lass'an.* (Langsam.)

Aus dem 17. Jahrh.



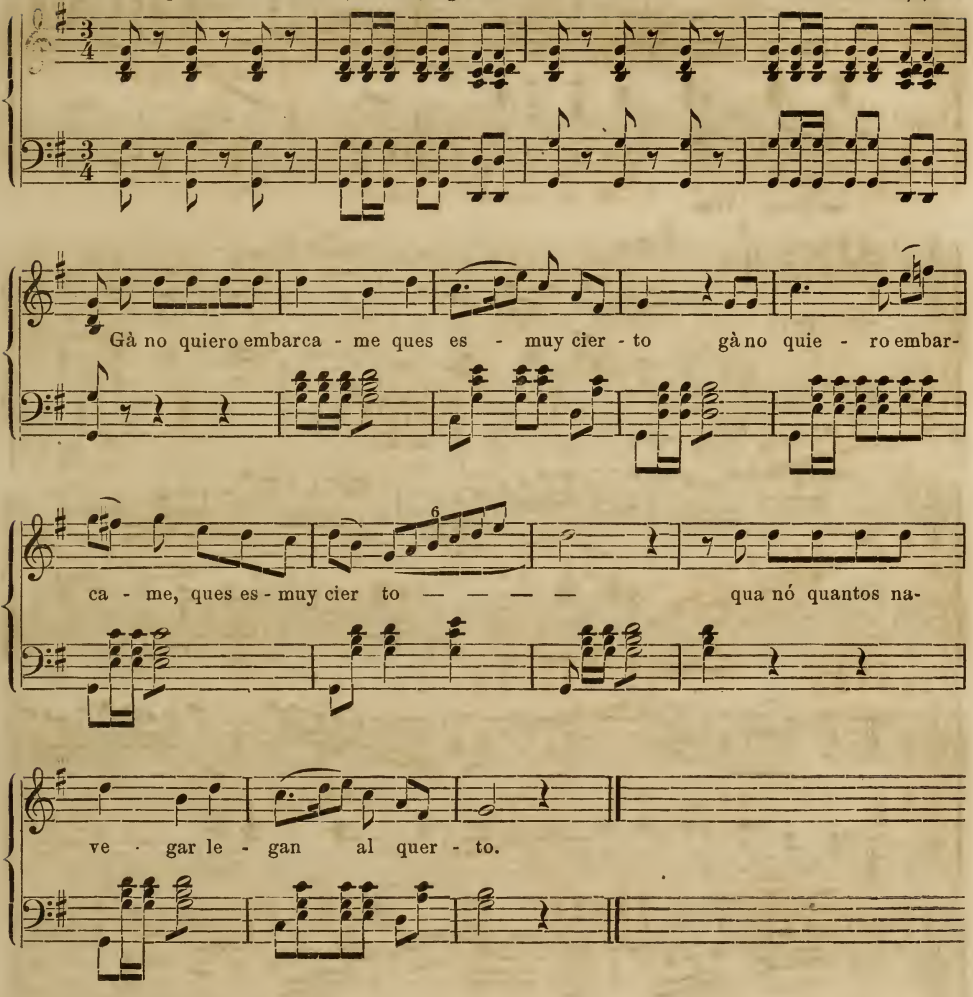

tr
tr
Coda.
p
f

**Nr. 15. Seguidilla Bolera.** (Spanisch.) Aus dem 17. Jahrh.



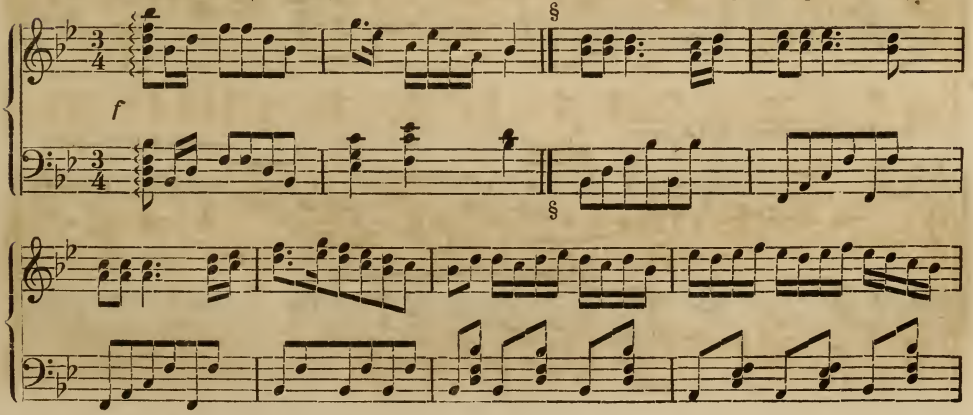
## Nr. 16. Seguidilla Bolera. (Mit Gesang.)

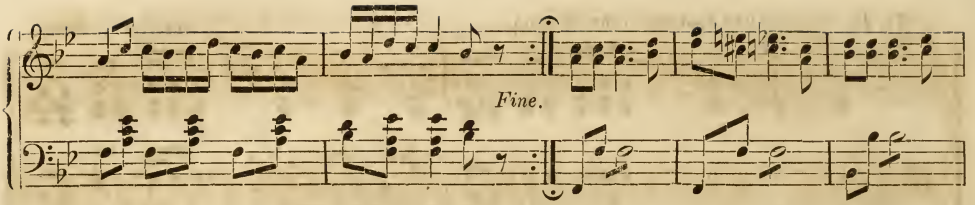
Aus dem 17. Jahrh.

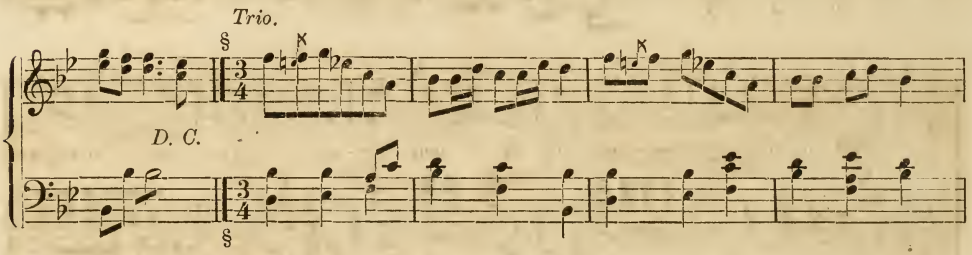


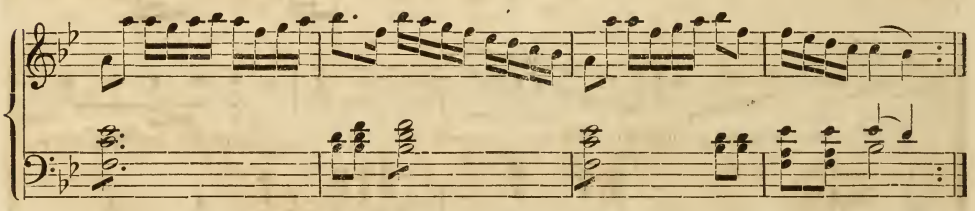

## Nr. 17. Kosciusko-Polonaise.

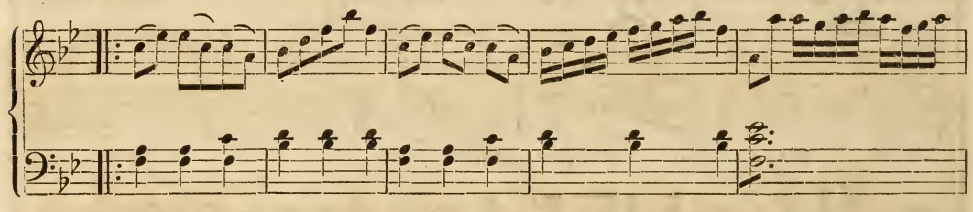
Zu Anfang des 18. Jahrh.

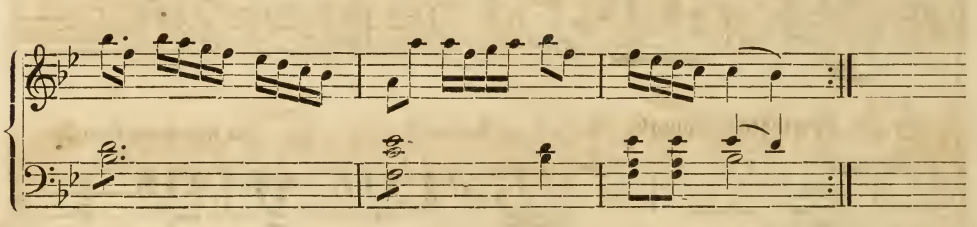




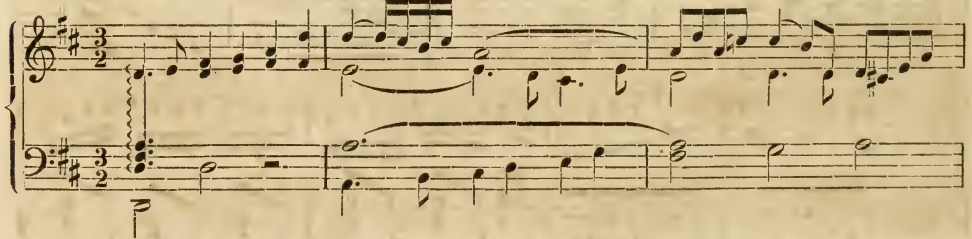



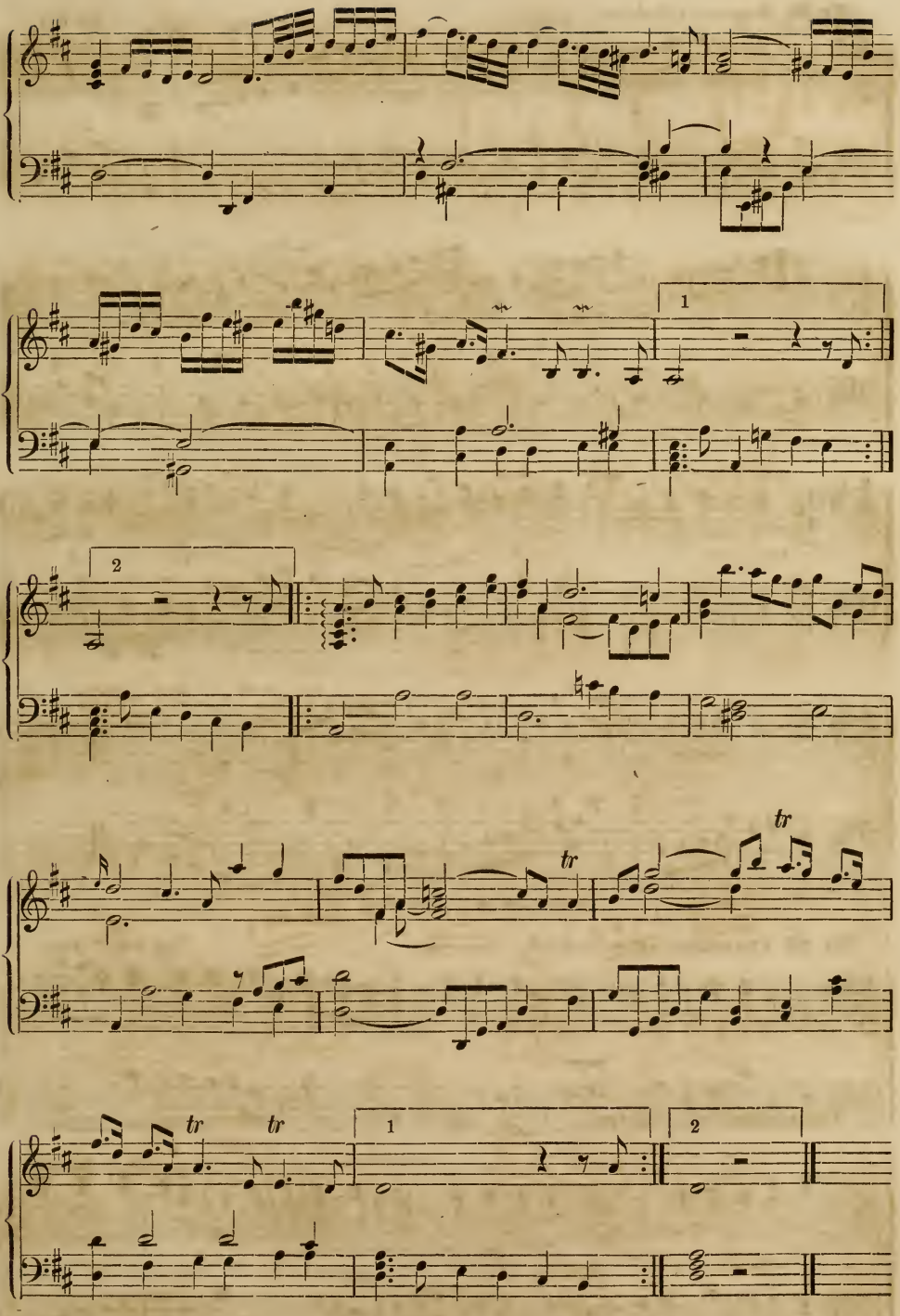





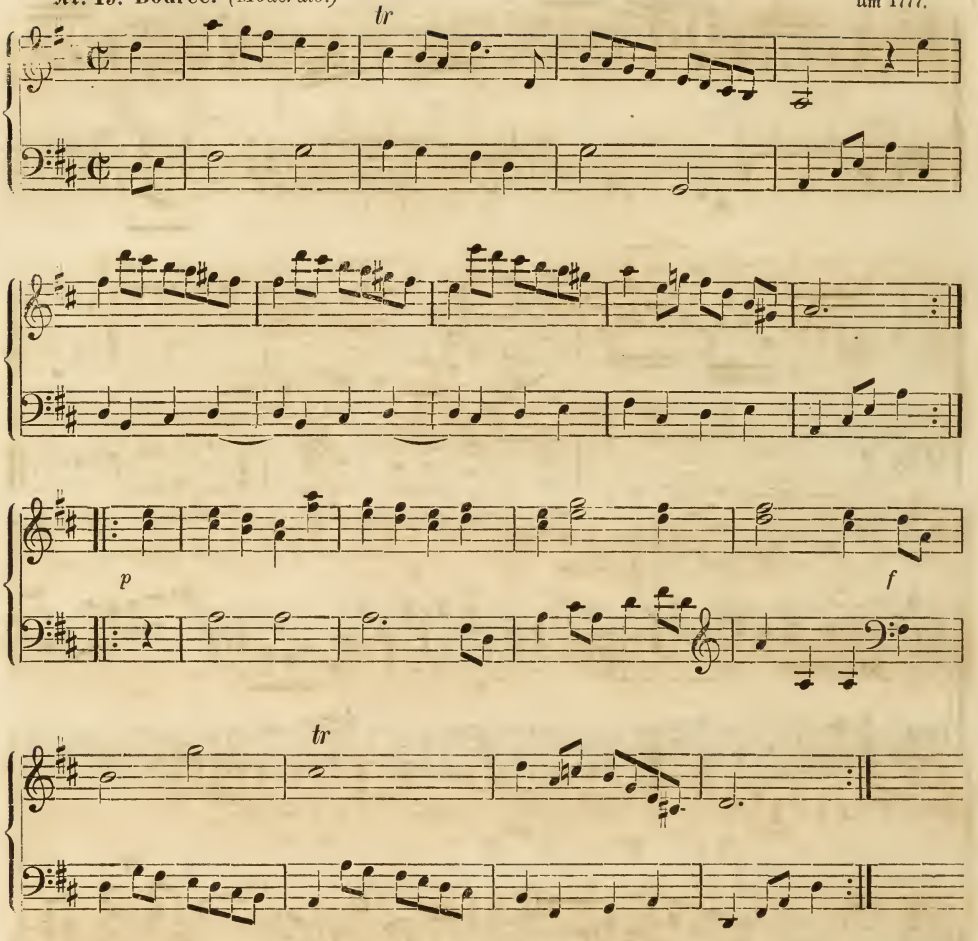


**Nr. 18. Courante.** *(Andante.)* Aus dem 17. Jahrh.

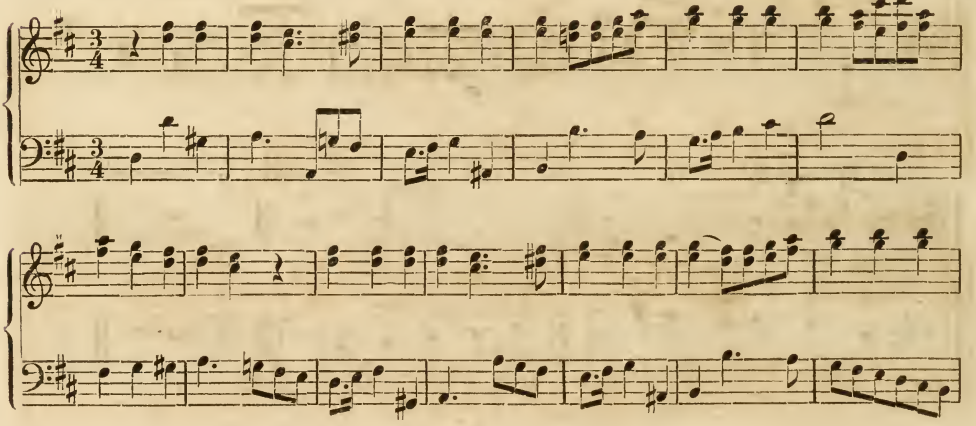


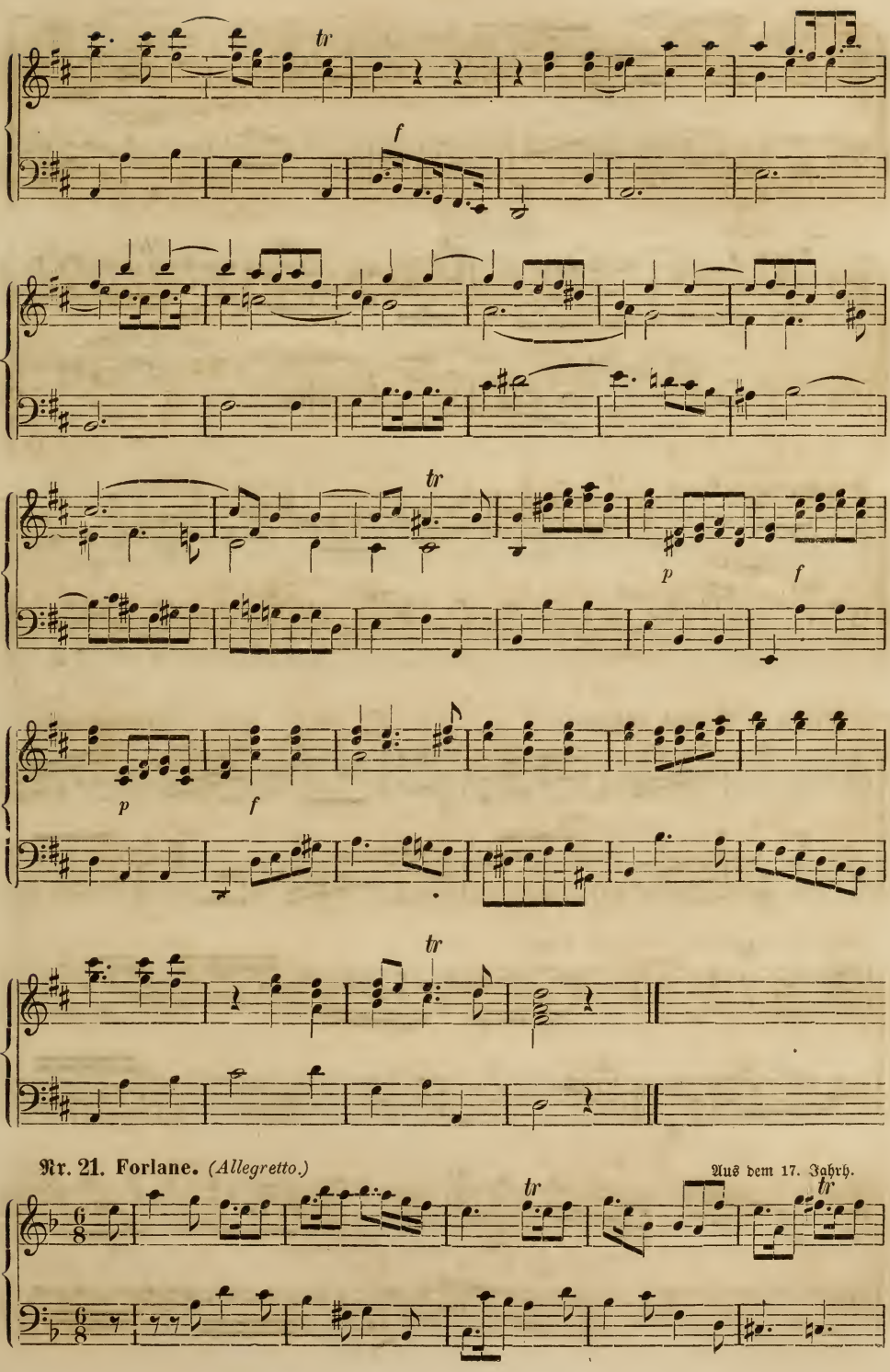

1
2
tr
tr
tr
tr
1
2

**Nr. 19. Bourée.** *(Moderato.)* Um 1777.



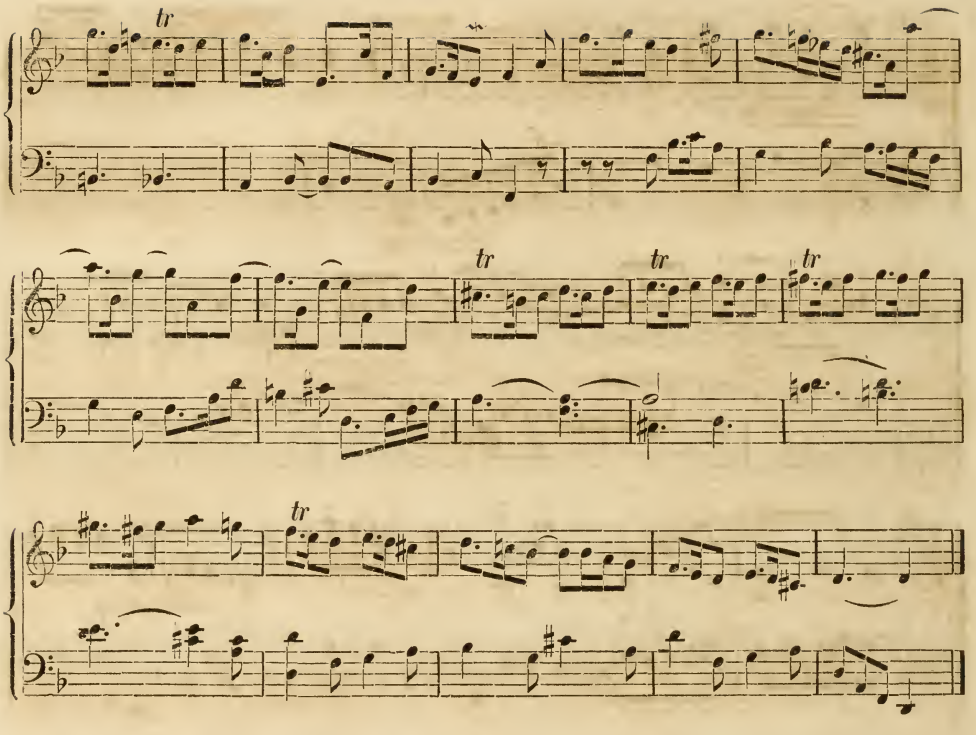

**Nr. 20. Chaconne.** *(Poco Andante.)* Aus dem 17. Jahrh.



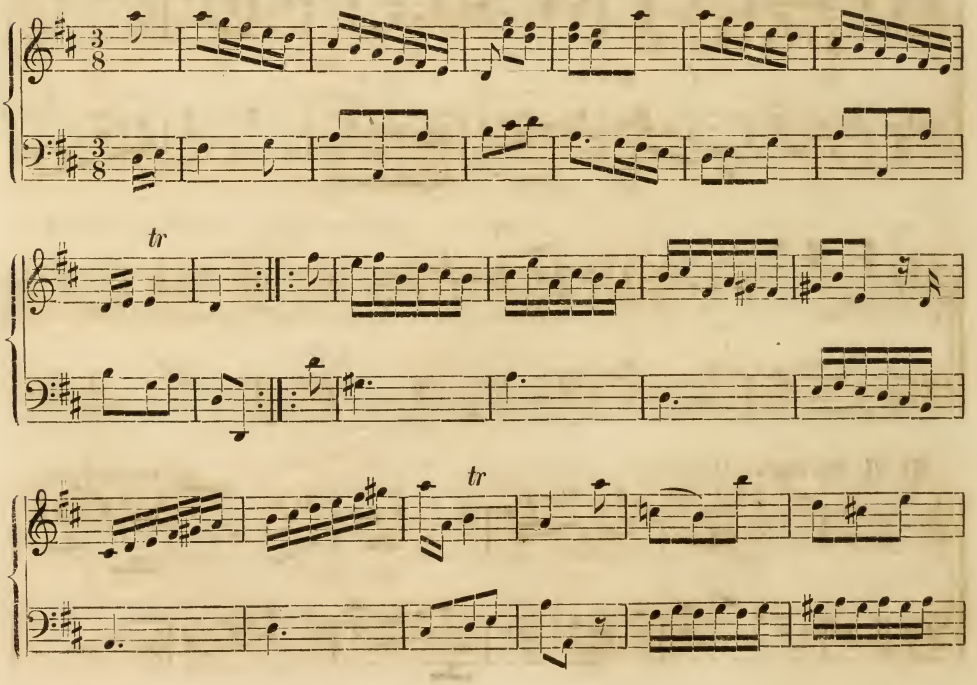


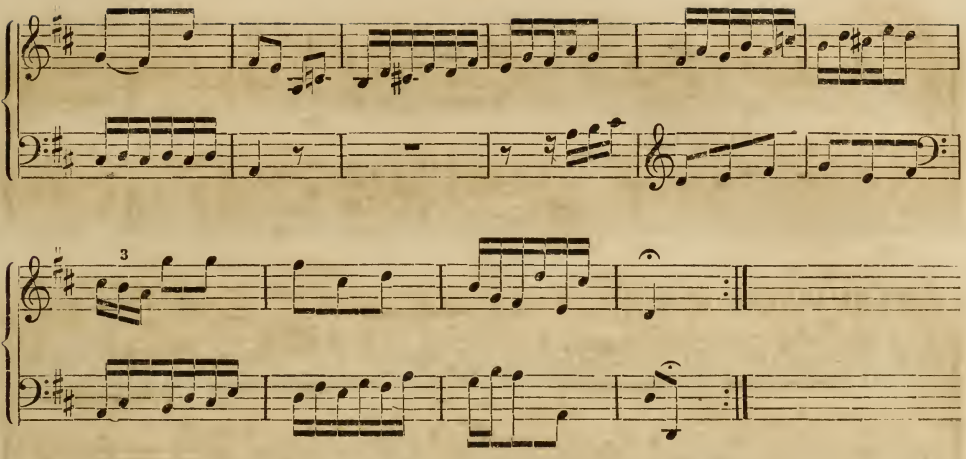

**Nr. 21. Forlane.** *(Allegretto.)*

Aus dem 17. Jahrh.

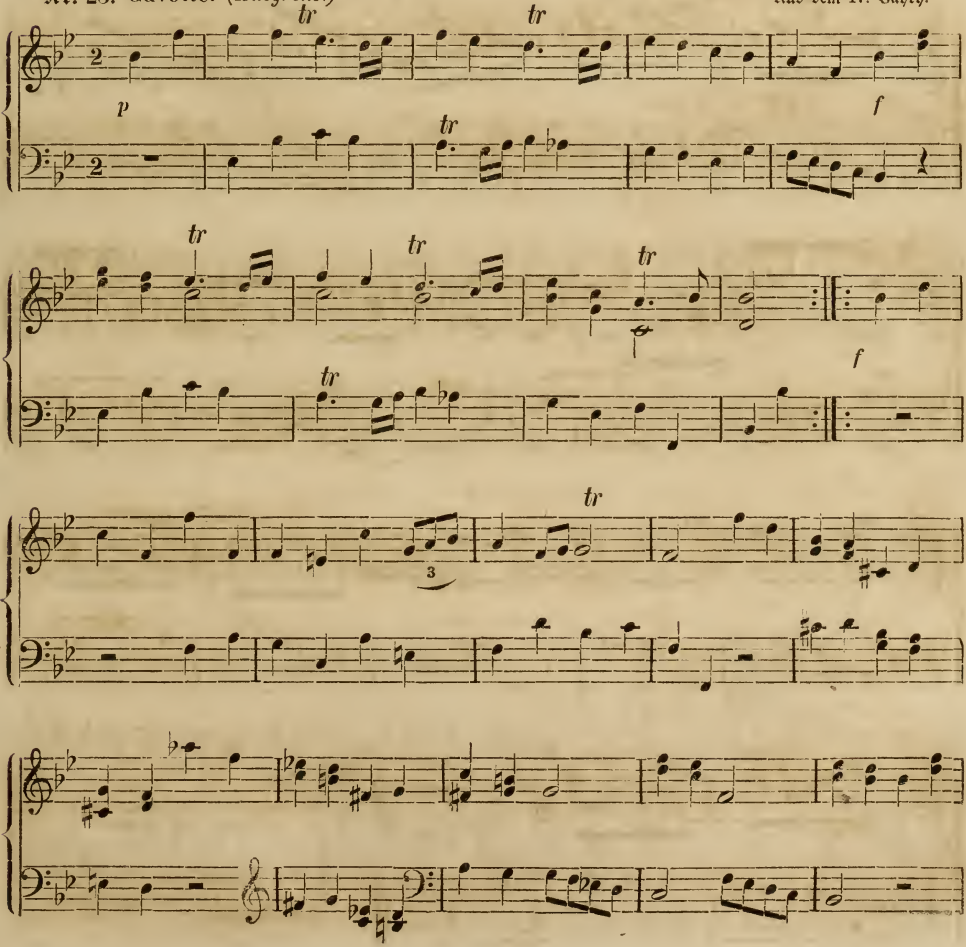


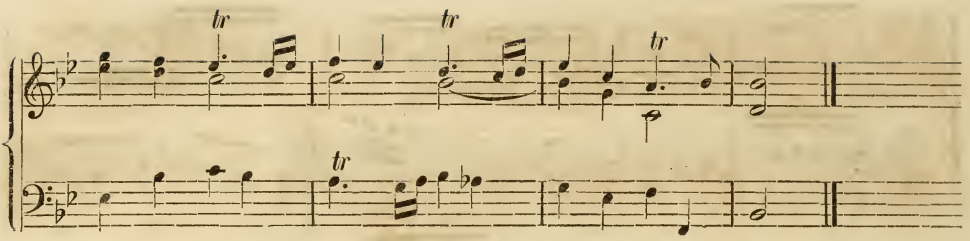

**Nr. 22. Passepied.** *(Allegretto.)* Aus dem 17. Jahrh.



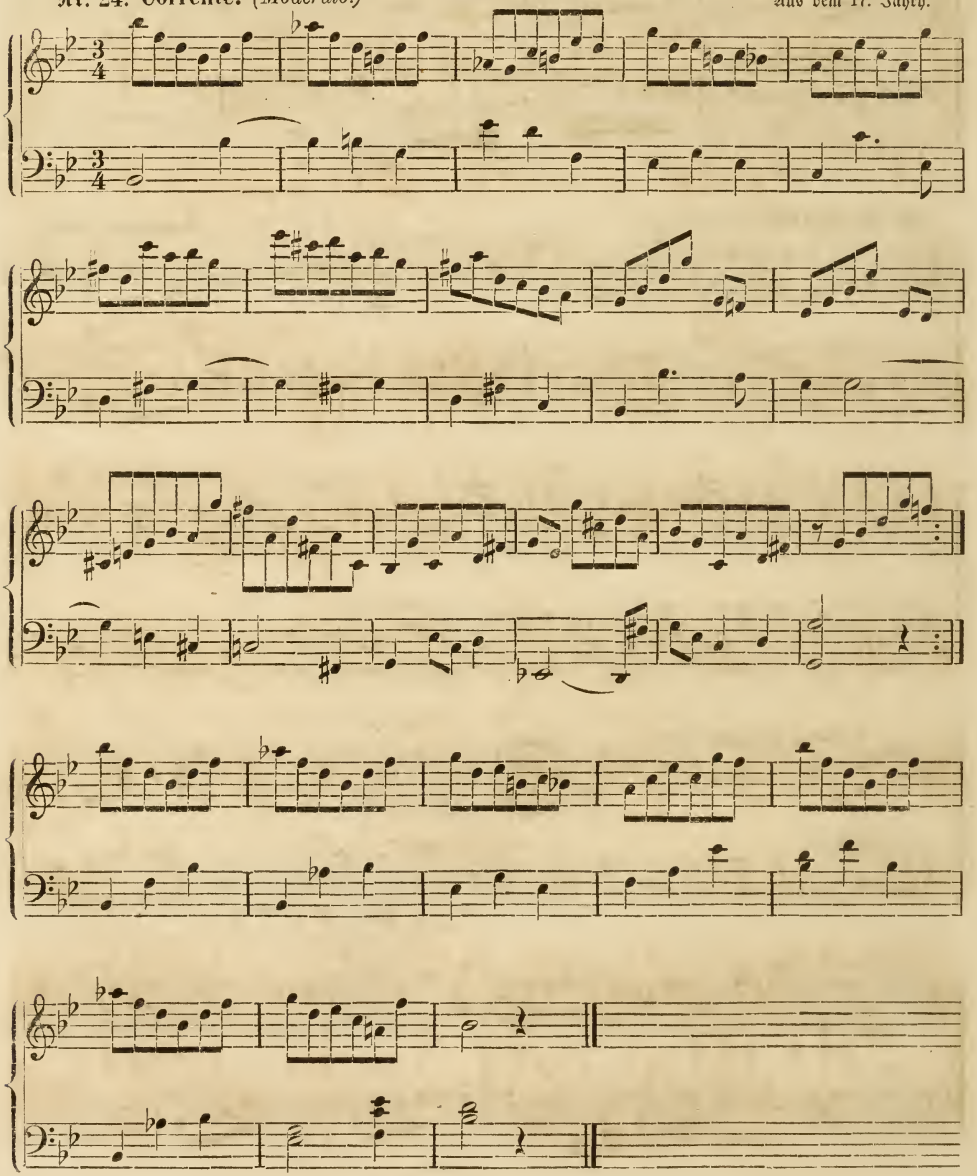


**Nr. 23. Gavotte.** *(Allegretto.)* Aus dem 17. Jahrh.

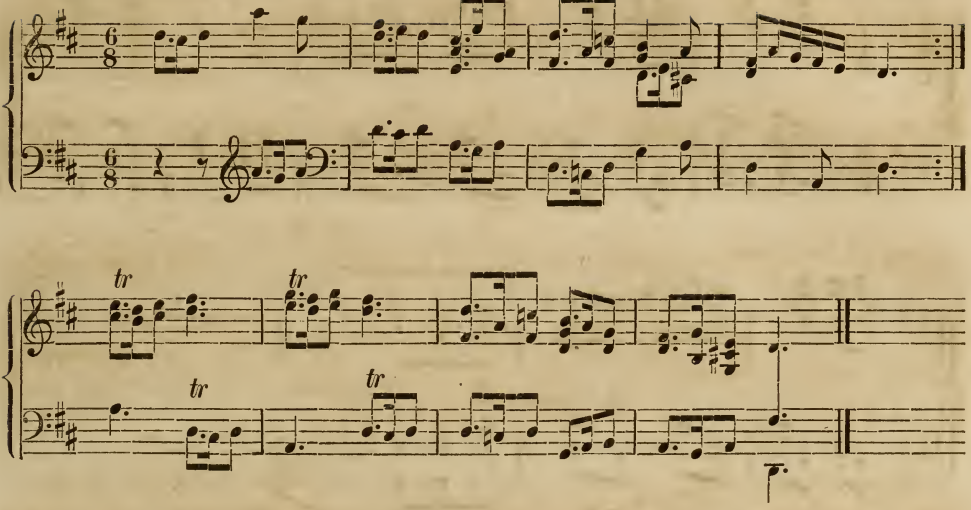




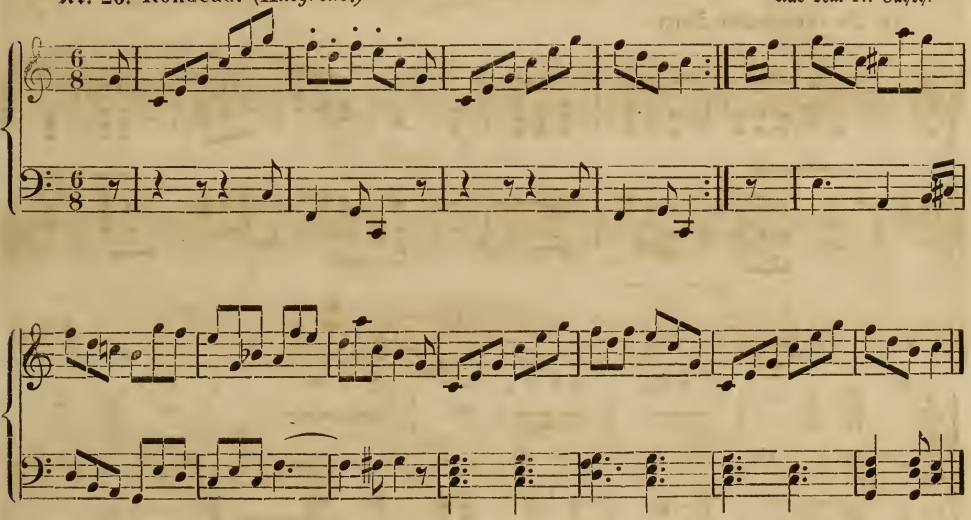

**Nr. 24. Corrente.** *(Moderato.)* Aus dem 17. Jahrh.



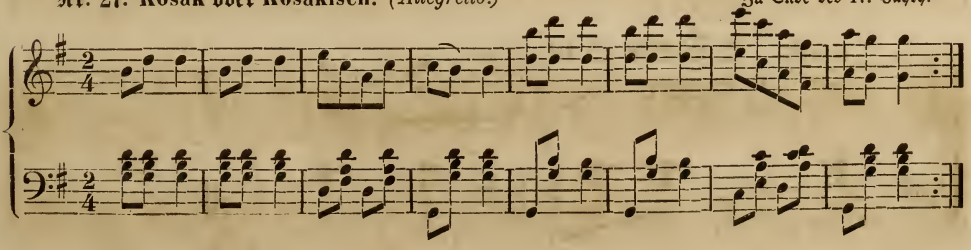
**Nr. 25. Canarie.** *(Allegretto.)* Aus dem 17. Jahrh.

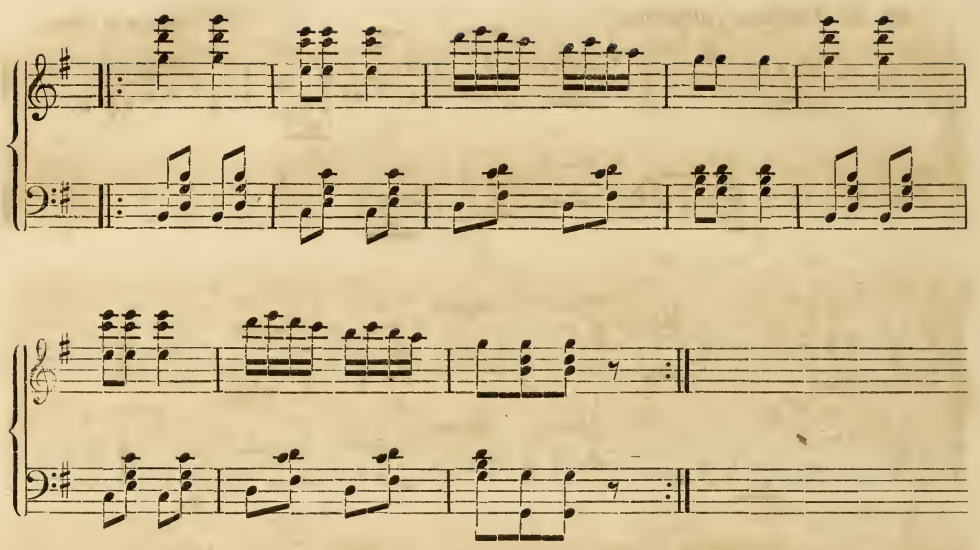



**Nr. 26. Rondeau.** *(Allegretto.)* Aus dem 17. Jahrh.



**Nr. 27. Kosak oder Kosakisch.** *(Allegretto.)* Zu Ende des 17. Jahrh.

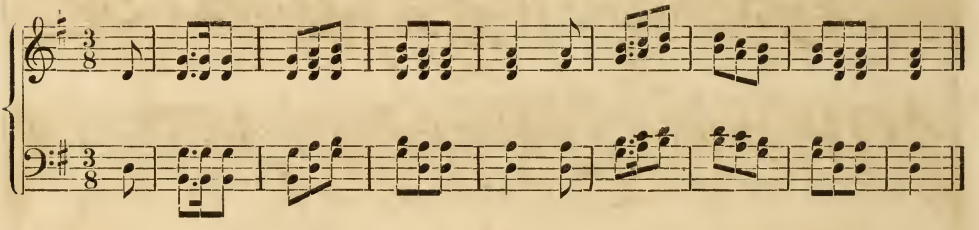




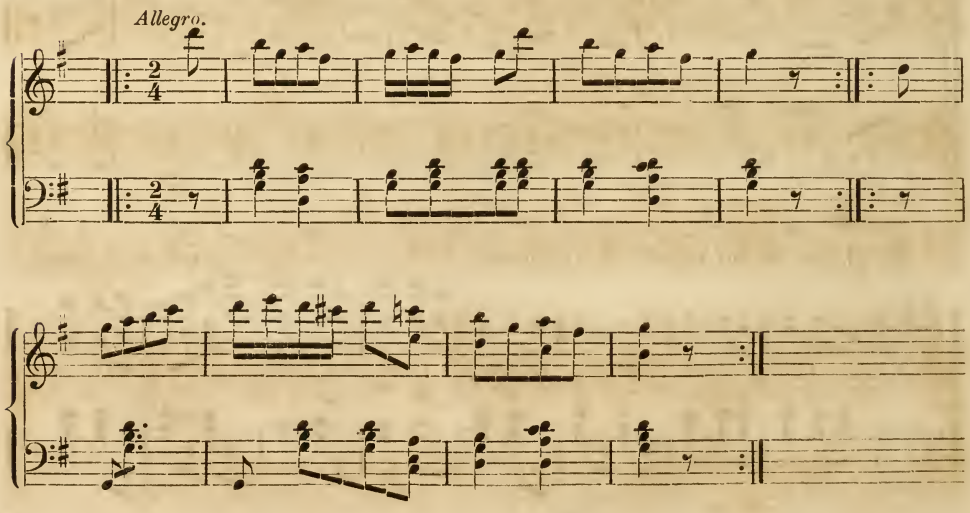
## Nr. 28. Großvater-Tanz.

*Andante.*

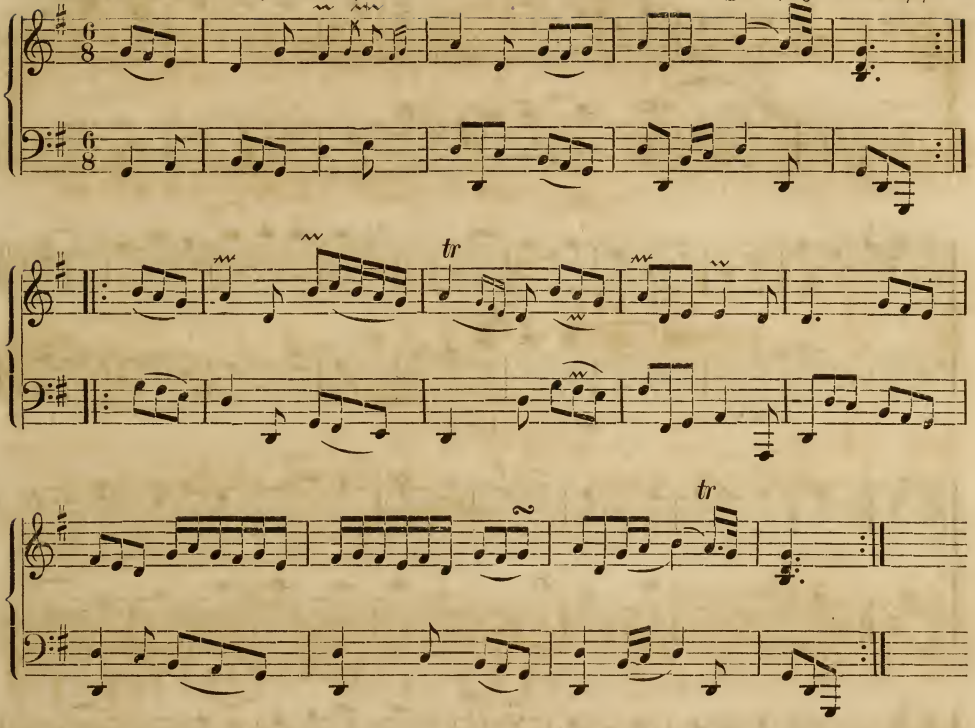
Zu Ende des 17. Jahrh.



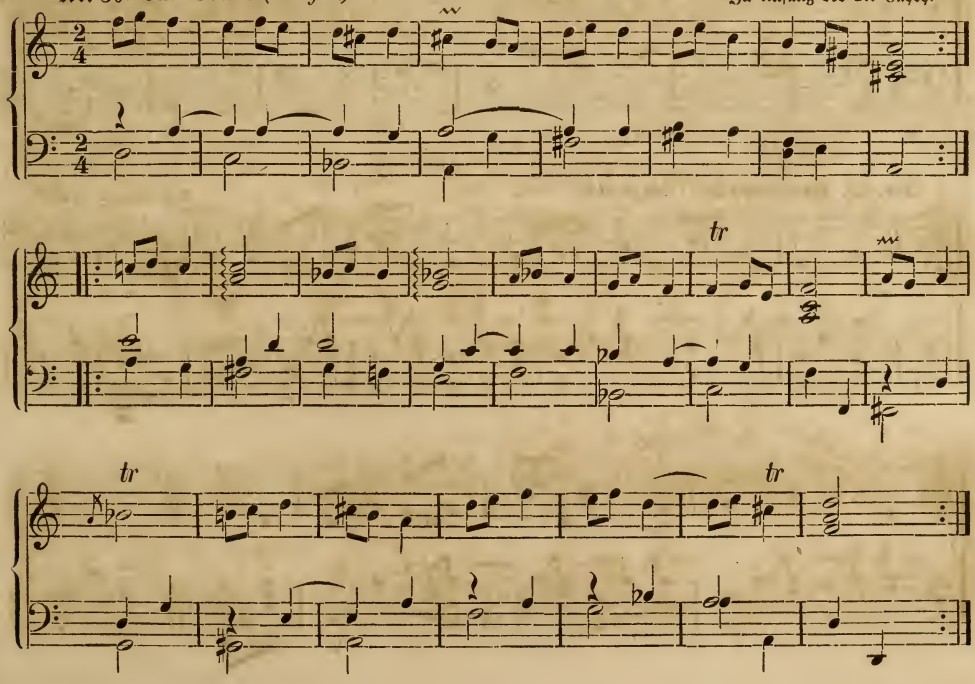
*Allegro.*



**Nr. 29. Pastorale.** *(Moderato.)* Zu Anfang des 17. Jahrh.

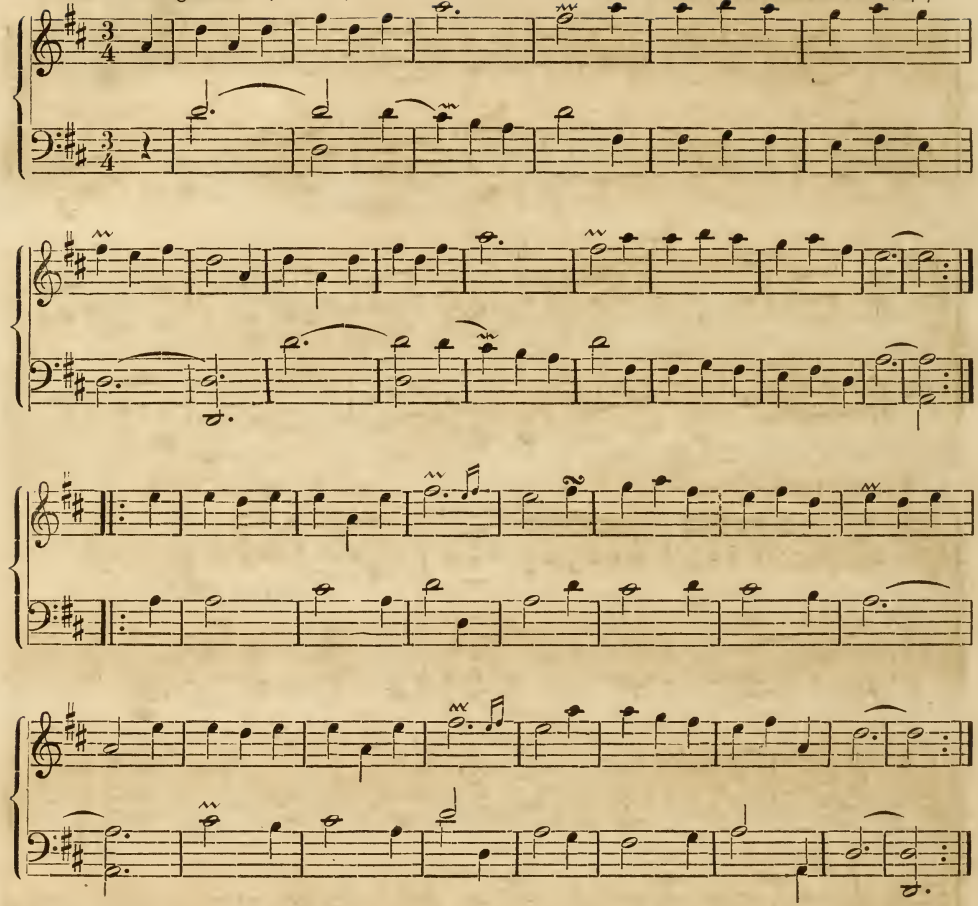



**Nr. 30. Saltarella.** *(Allegro.)* Zu Anfang des 17. Jahrh.



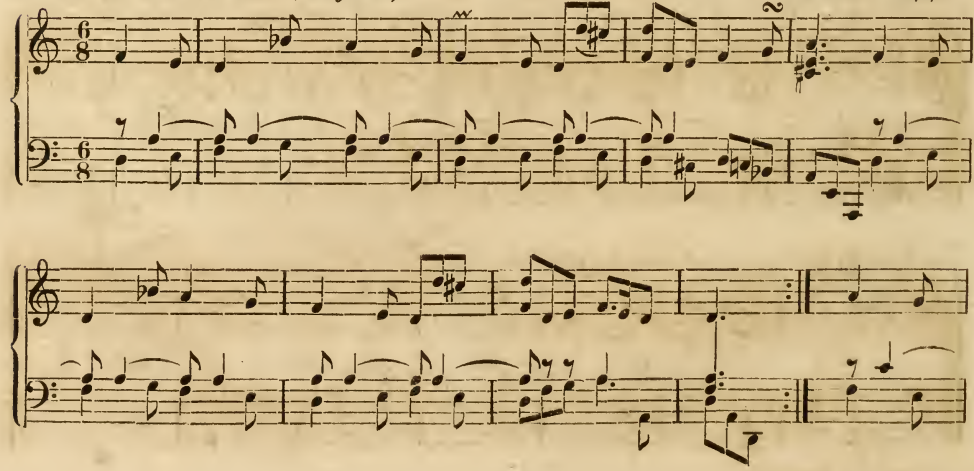
**Nr. 31. Gagliarda.** *(Vivace.)*

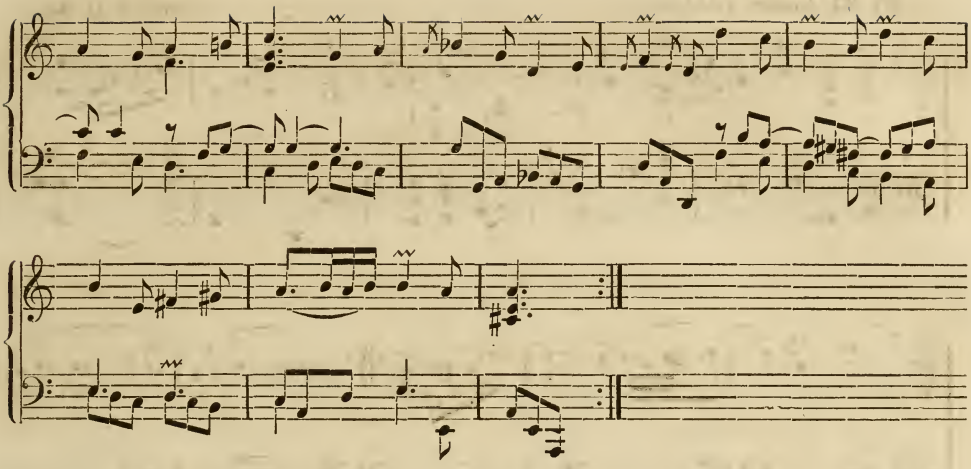
Aus dem 17. Jahrh.



**Nr. 32. Passamezzo.** *(Allegretto.)*

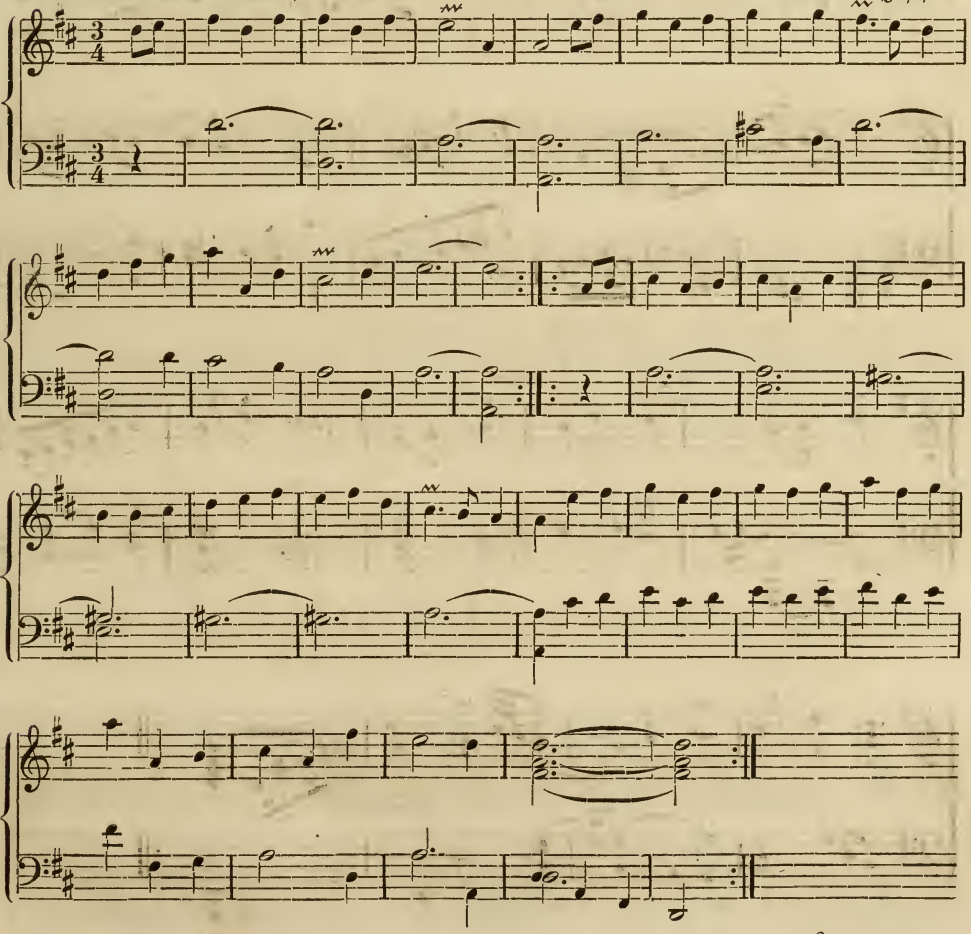
Aus dem 17. Jahrh.



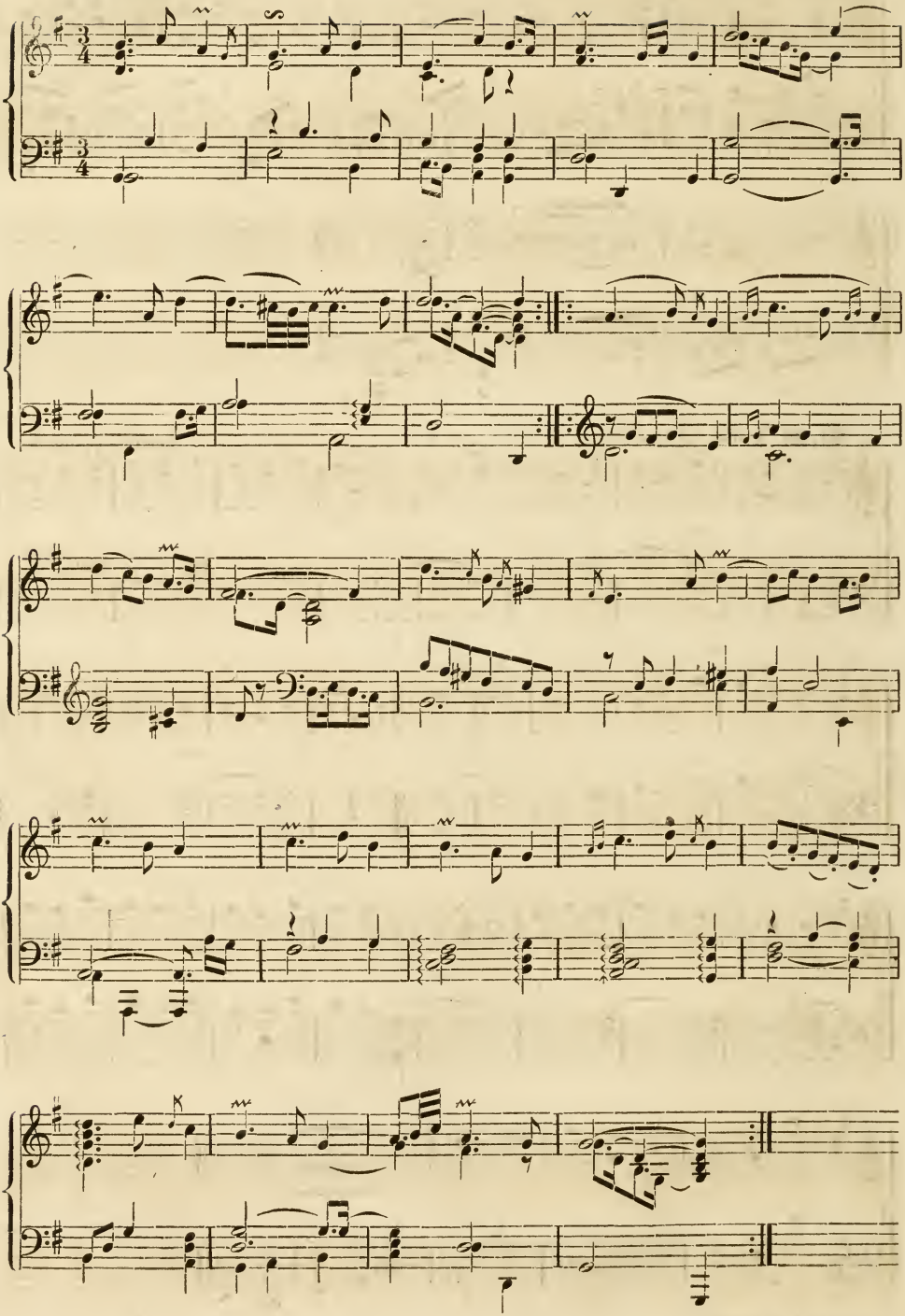


**Nr. 33. Volta.** *(Vivace.)*

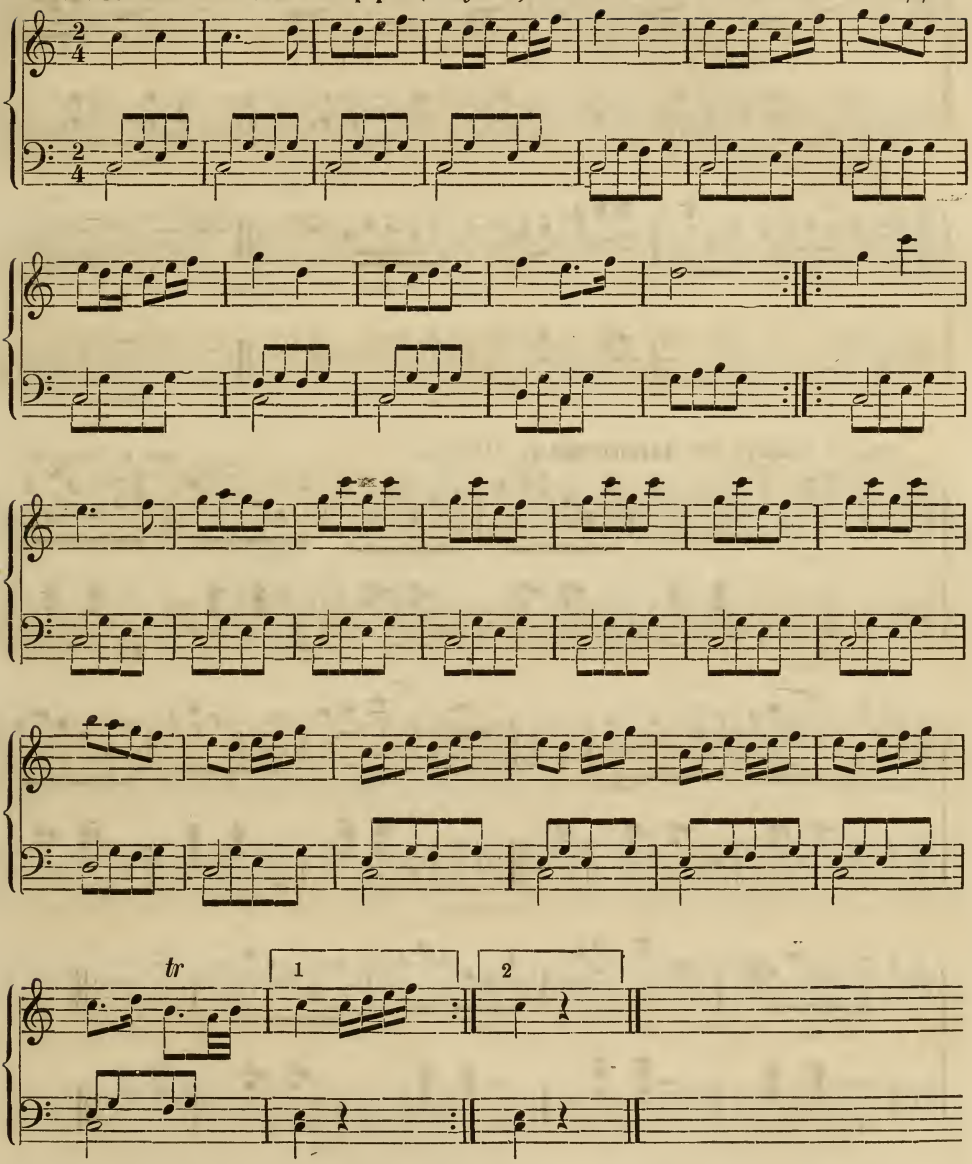
Aus dem 17. Jahrh.



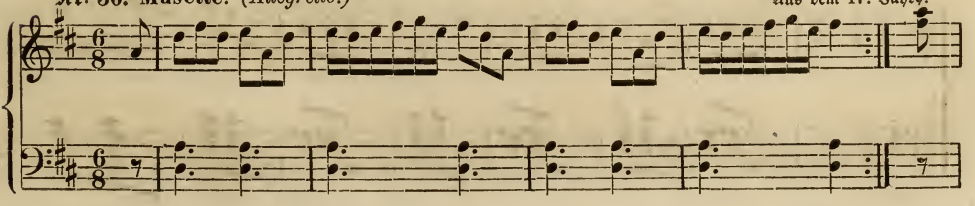
**Nr. 34. Loure.** *(Andante.)* Aus dem 17. Jahrh.

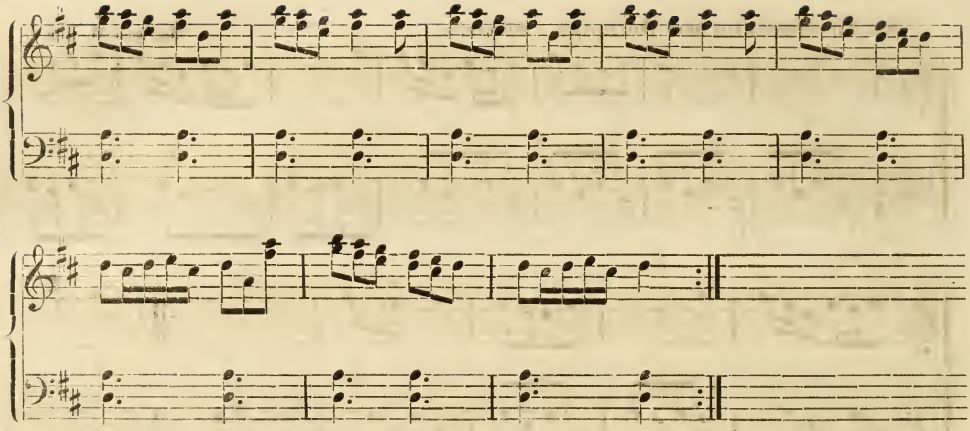


**Nr. 35. Matelotte oder Hornpipe.** *(Allegretto.)* Aus dem 17. Jahrh.

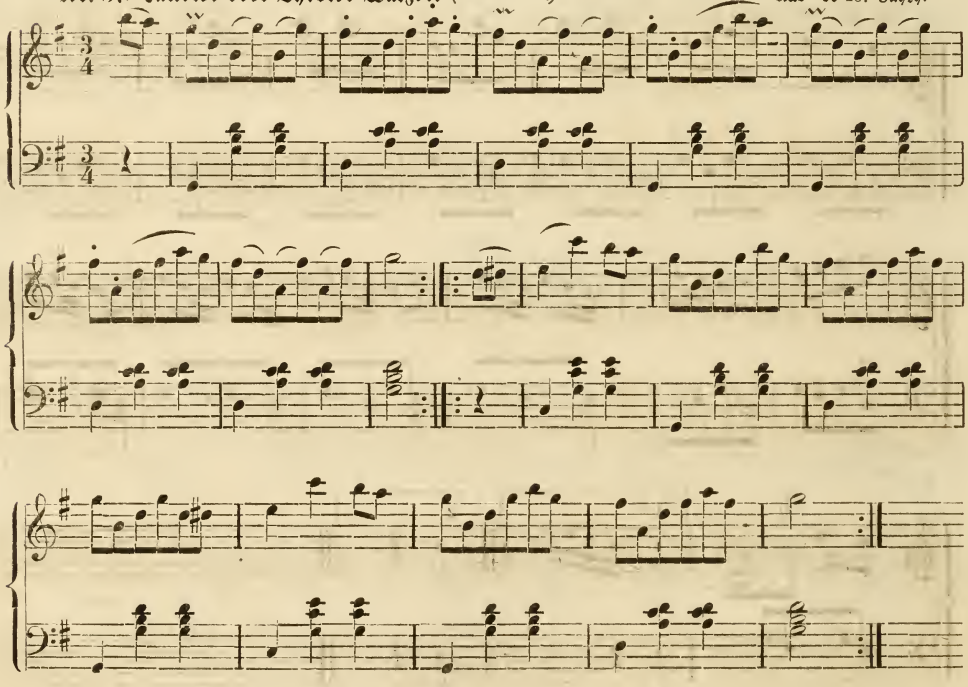



**Nr. 36. Musette.** *(Allegretto.)* Aus dem 17. Jahrh.

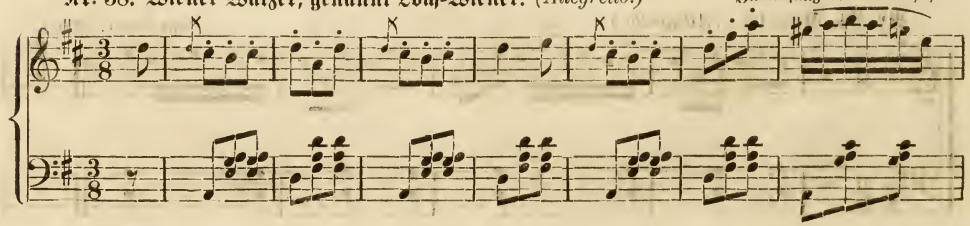


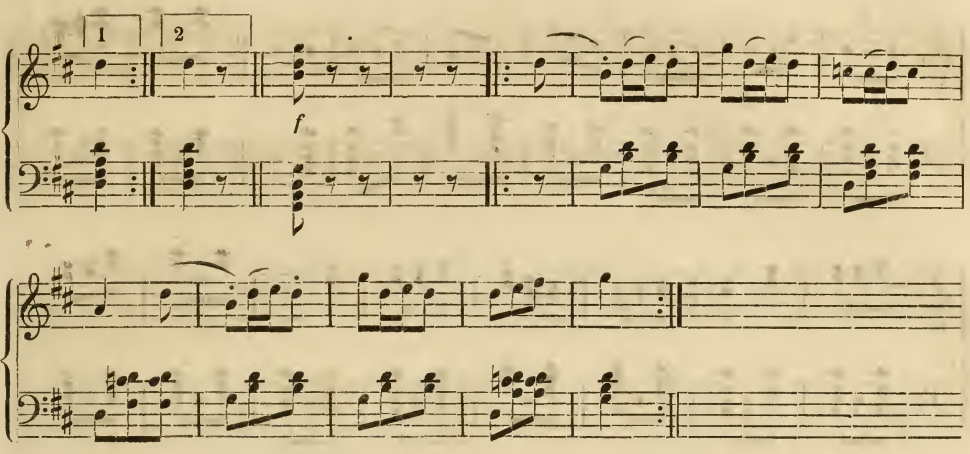


Nr. 37. Ländler oder Tyroler=Walzer. *(Moderato.)* Aus de 18. Jahrh.

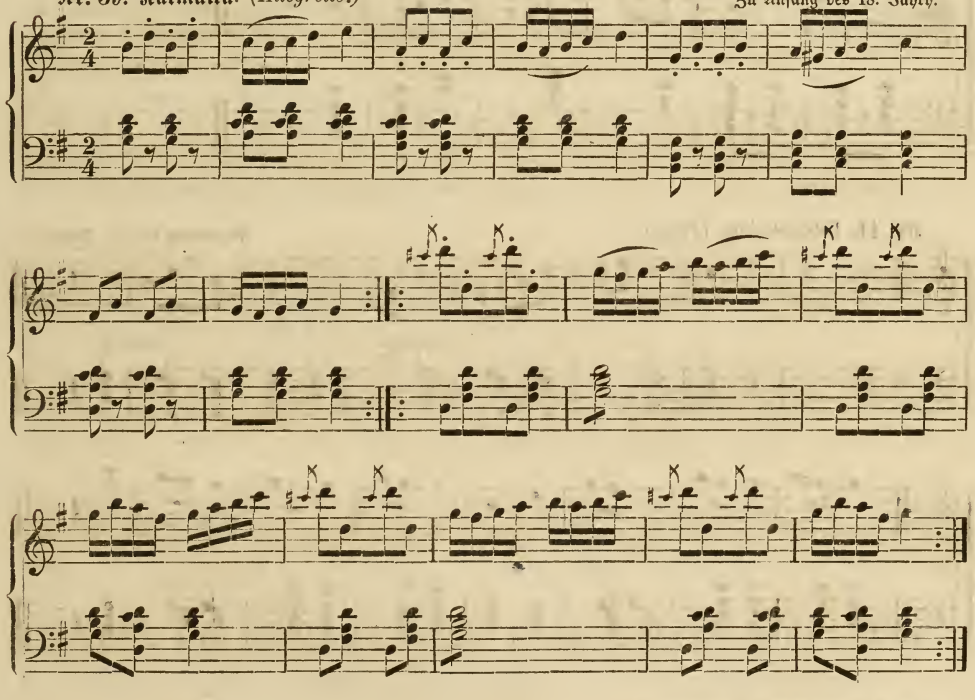


Nr. 38. Wiener Walzer, genannt Loch=Wiener. *(Allegretto.)* Zu Anfang des 18. Jahrh.

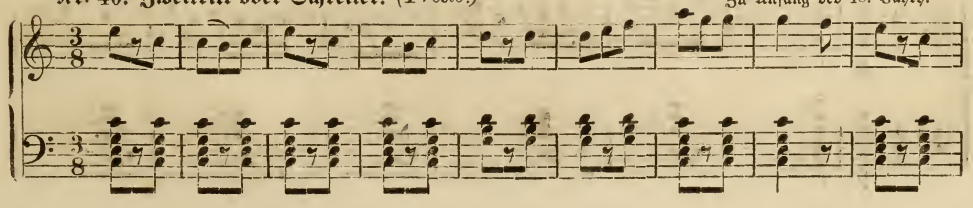


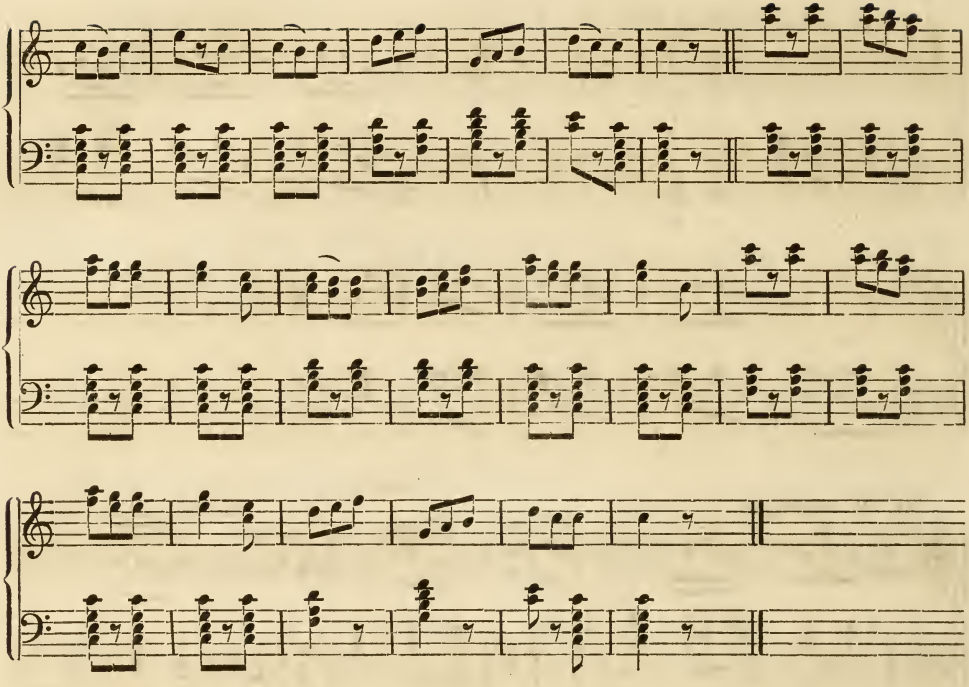



Nr. 39. **Kalmaika.** *(Allegretto.)* Zu Anfang des 18. Jahrh.

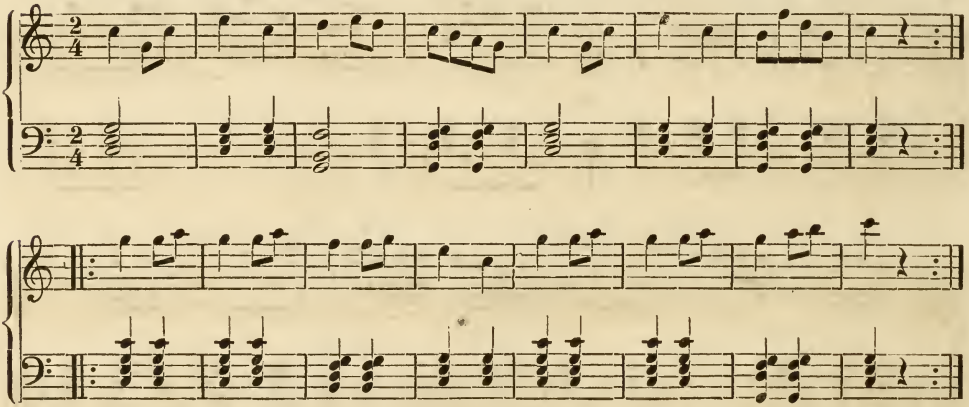


Nr. 40. **Zweitritt oder Schreiter.** *(Presto.)* Zu Anfang des 18. Jahrh.

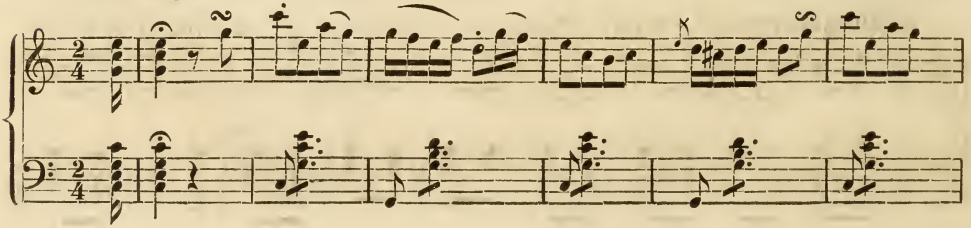


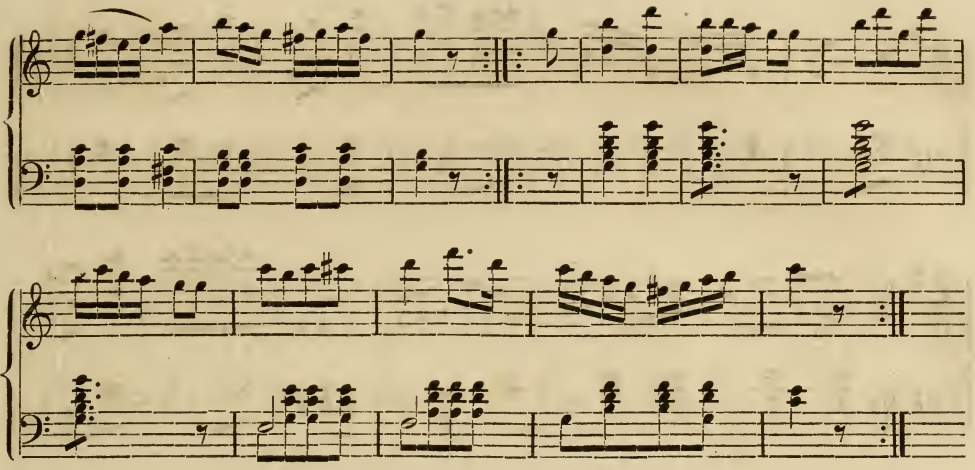


**Nr. 41. Eccossaise.** *(Presto.)* Zu Anfang des 18. Jahrh.

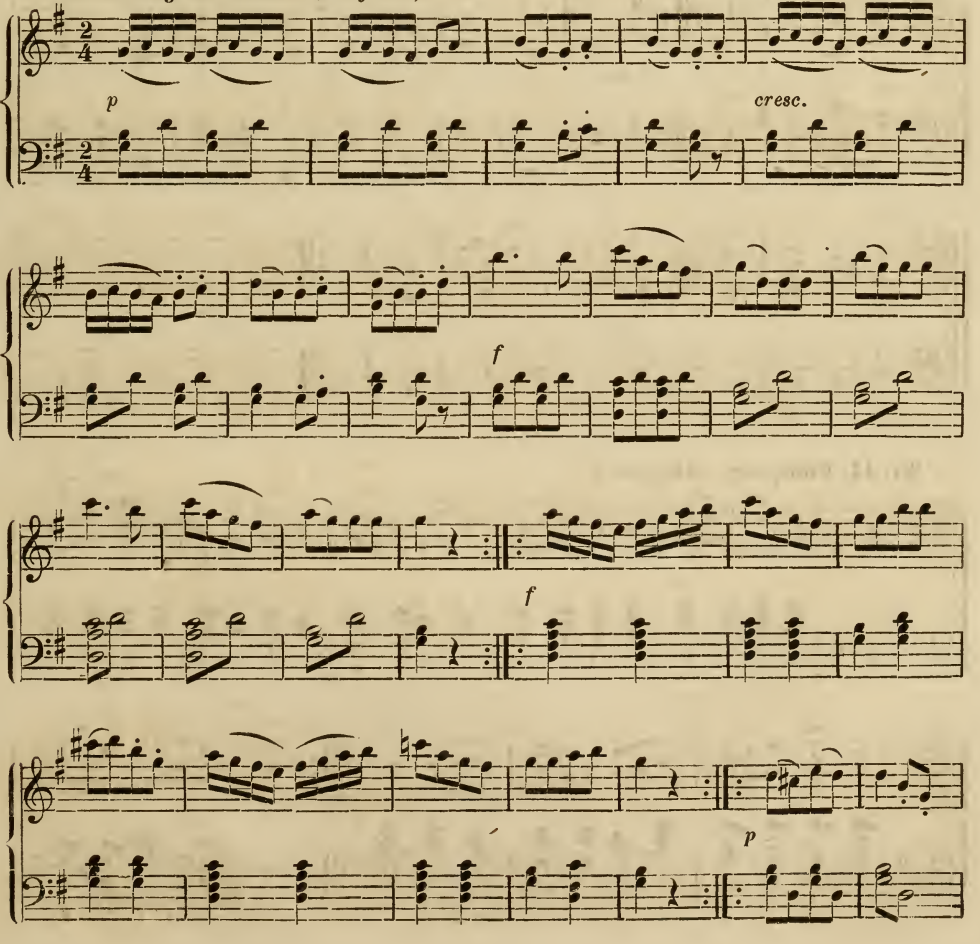


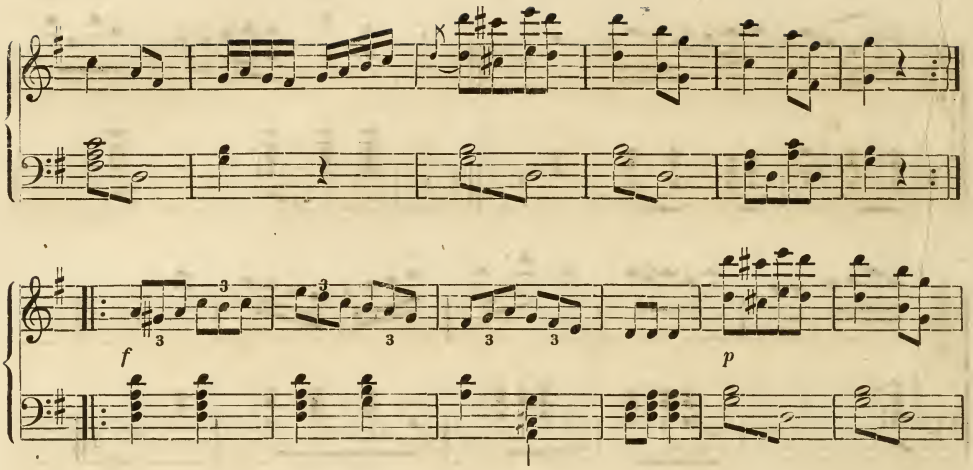
**Nr. 42. Eugenie.** *(Allegretto.)*



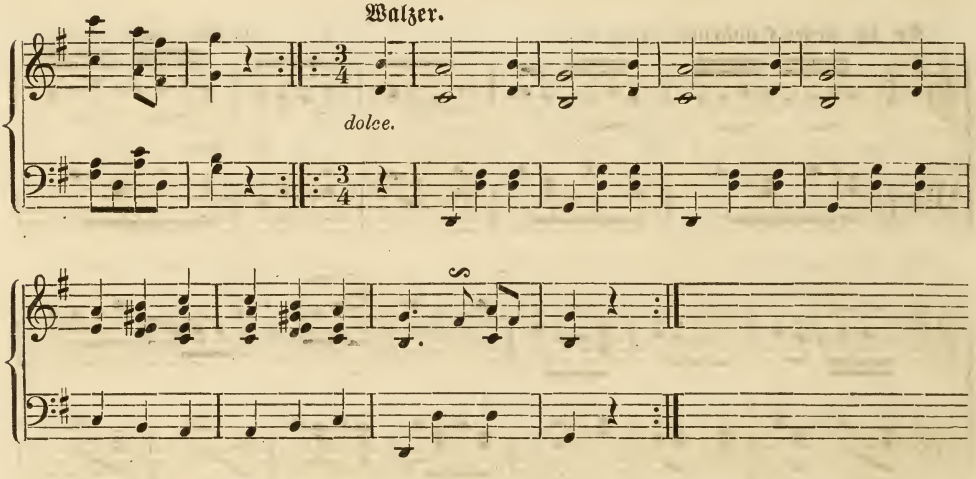


**Nr. 43. Kegel-Quadrille.** *(Allegretto.)* Zu Anfang des 18. Jahrh.





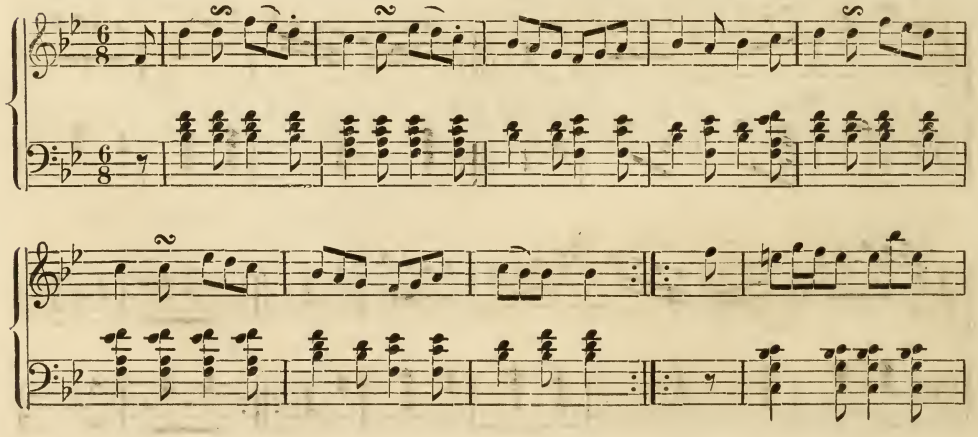

## Walzer.

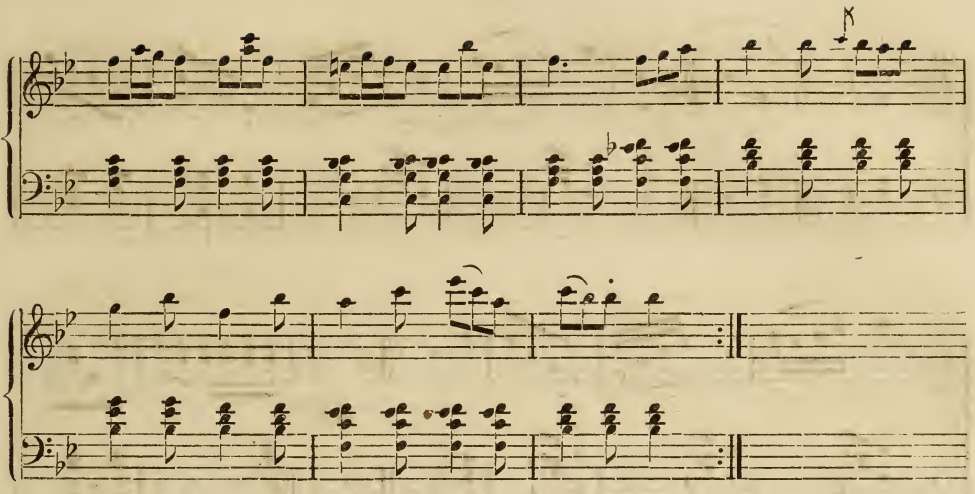




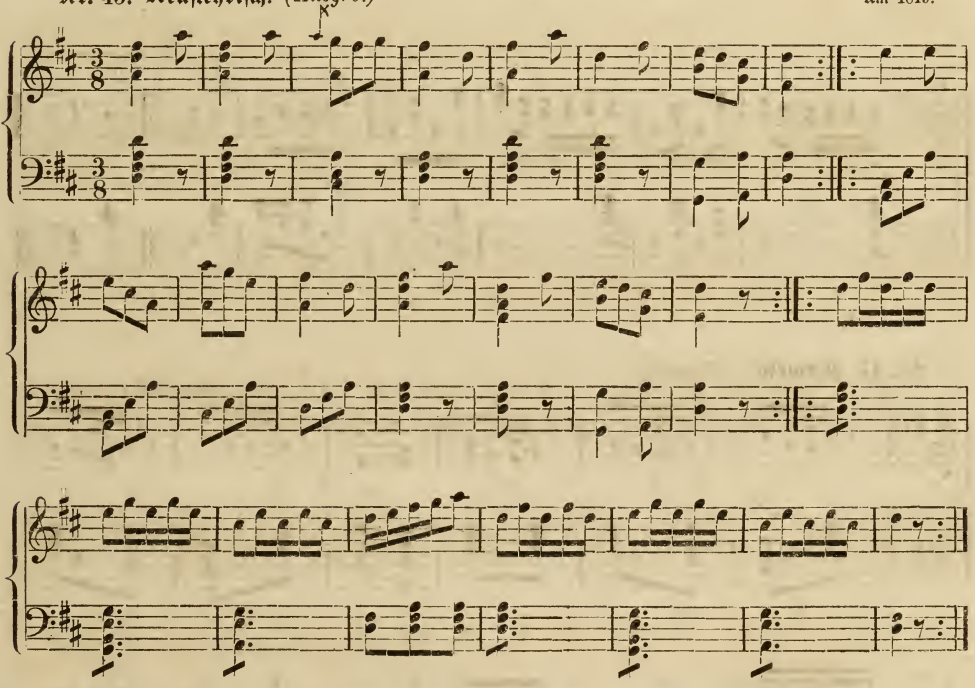

## Nr. 44. Françoise. *(Allegretto.)*

Um 1820.

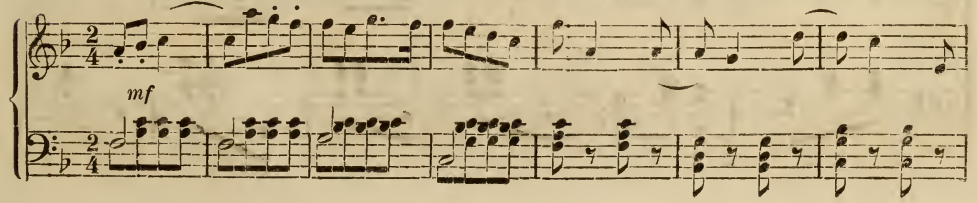


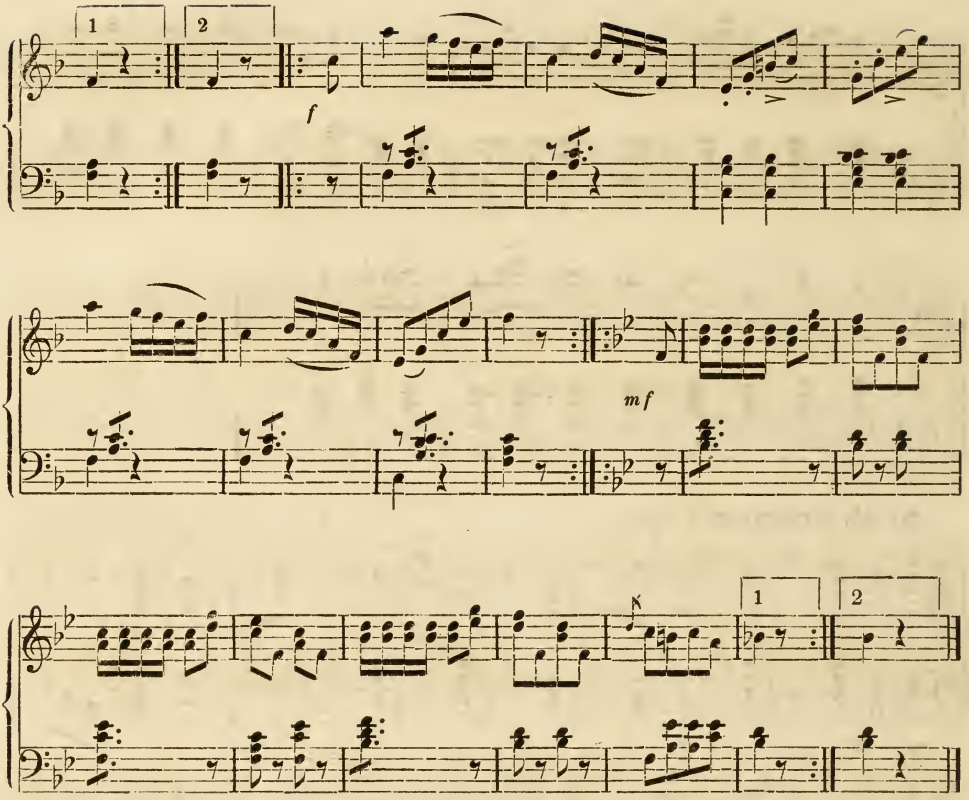


**Nr. 45. Neusteyrisch.** *(Allegro.)* Um 1819.



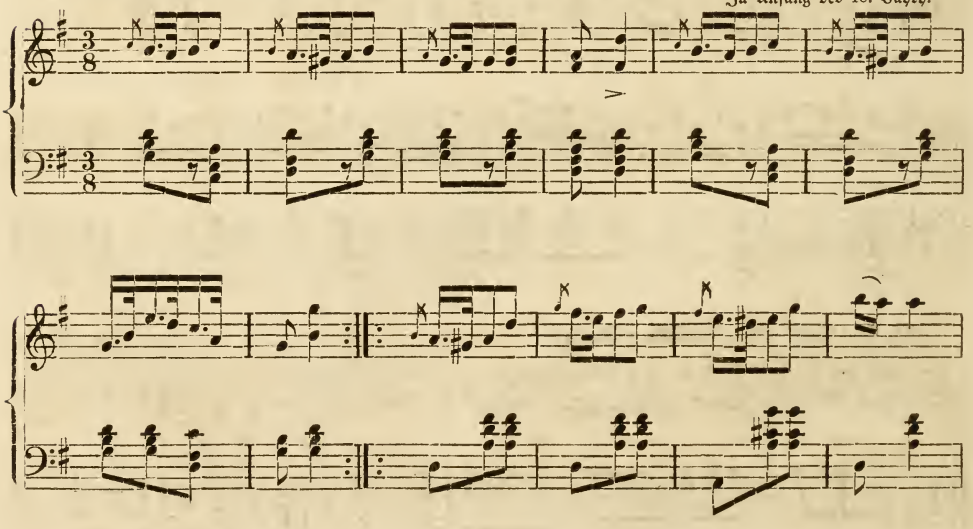
**Nr. 46. Russe oder Russischer Walzer.** Um 1820.

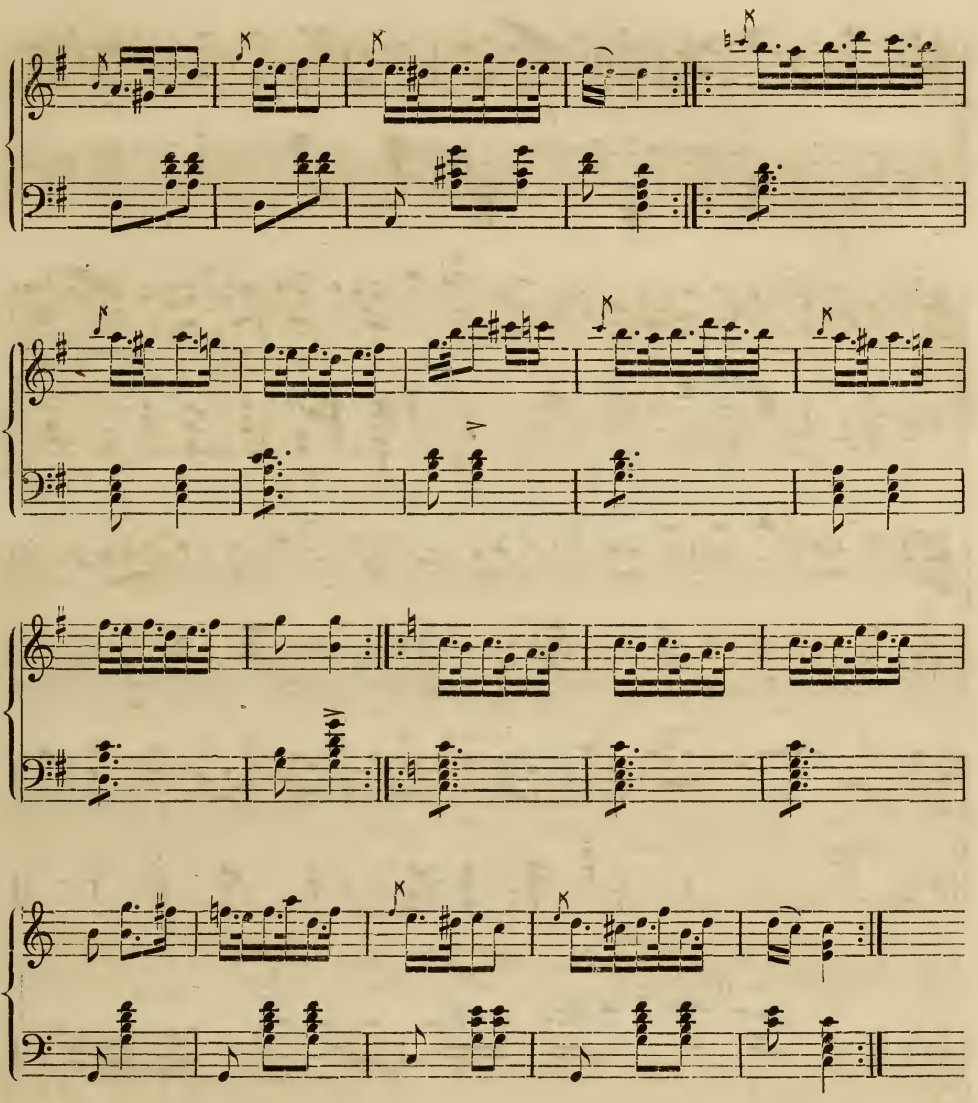





Nr. 47. **Masurka.** *(Moderato.)*

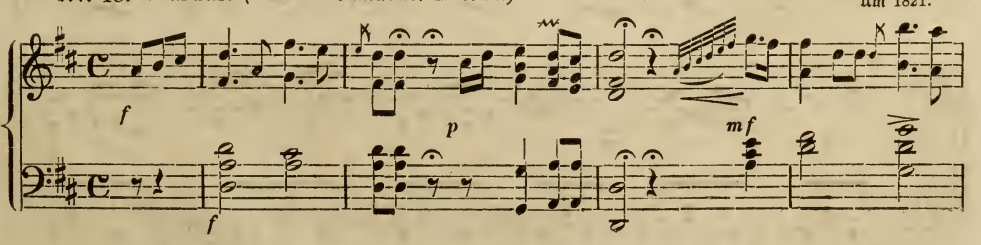
Zu Anfang des 18. Jahrh.

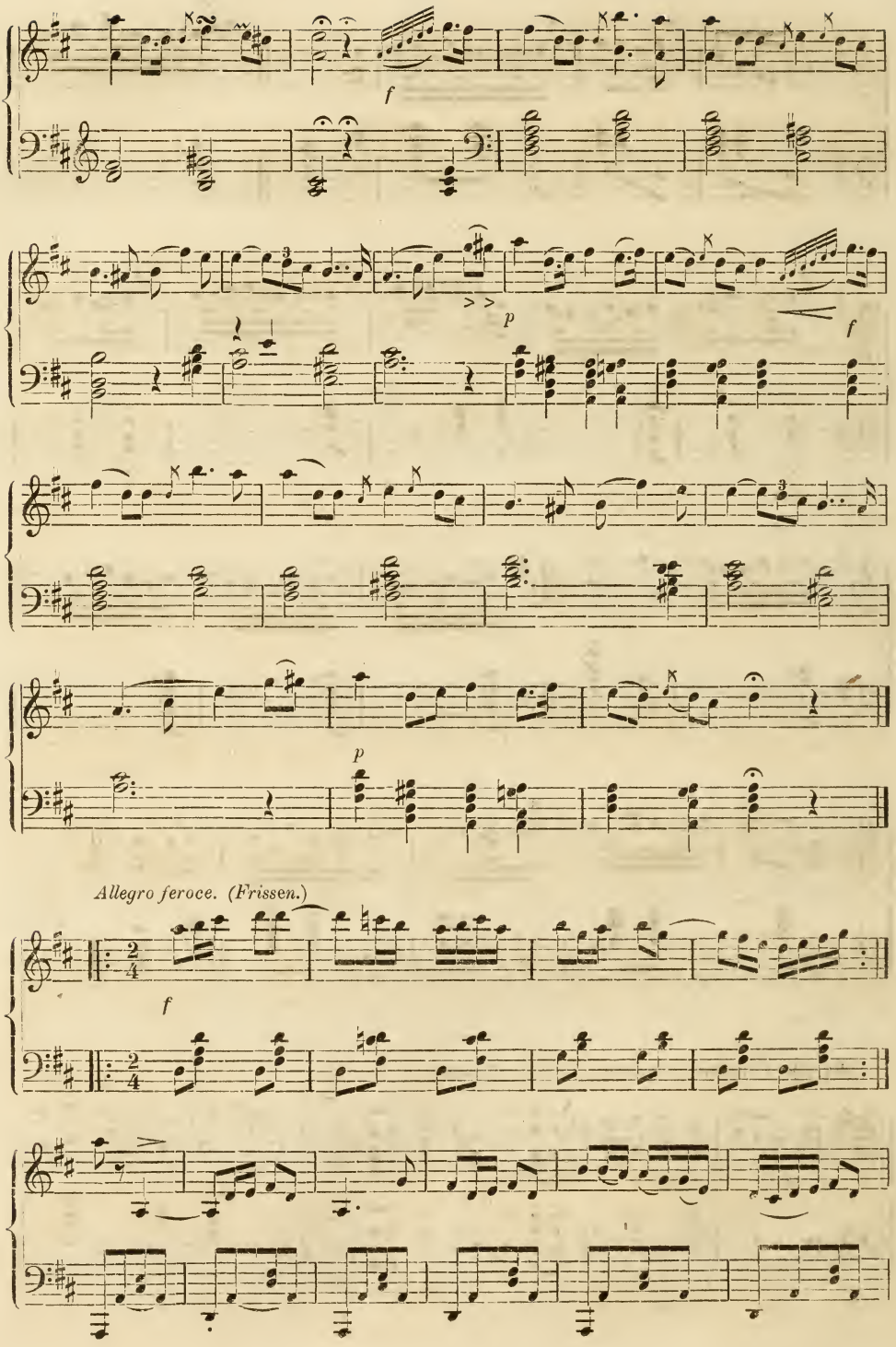


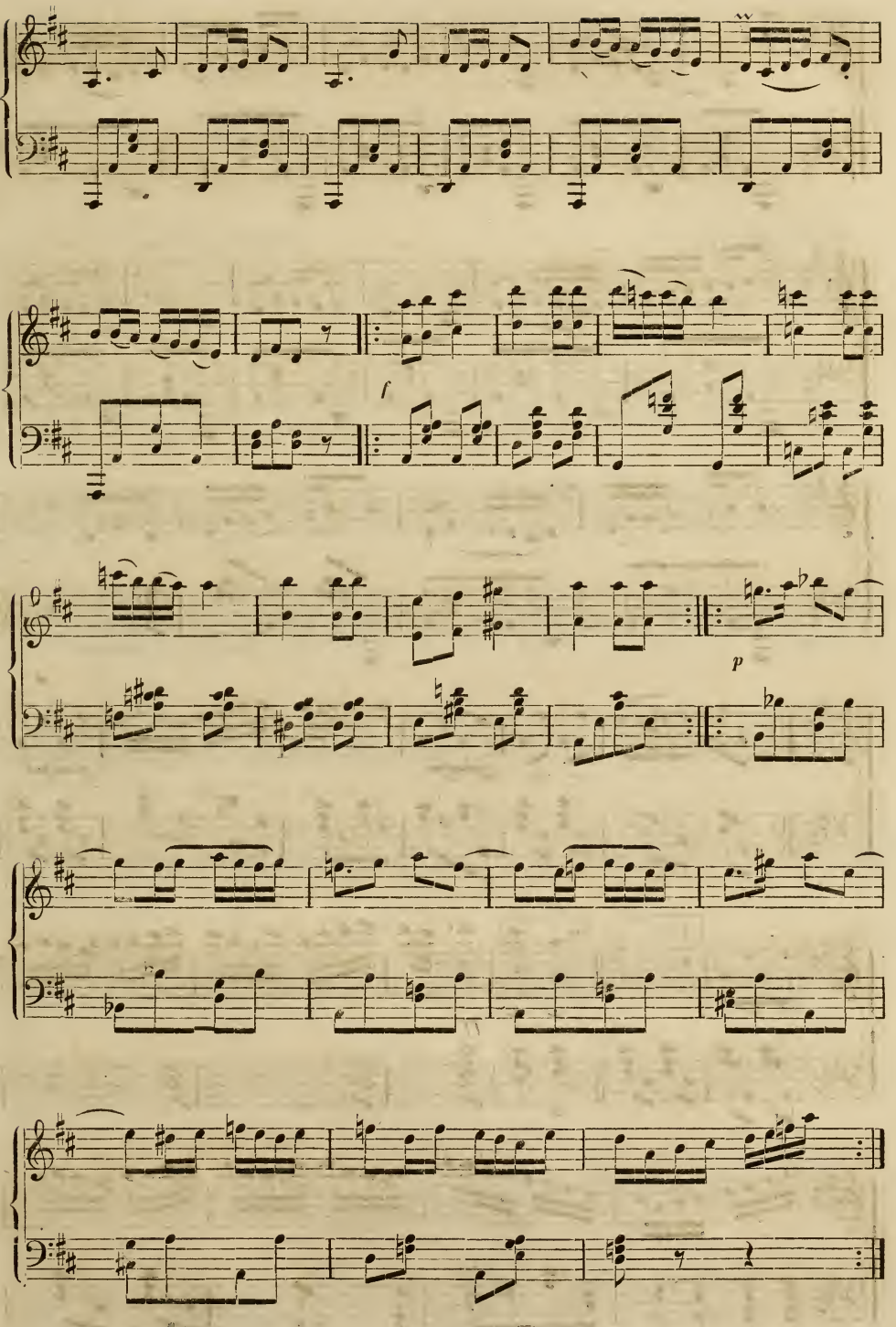


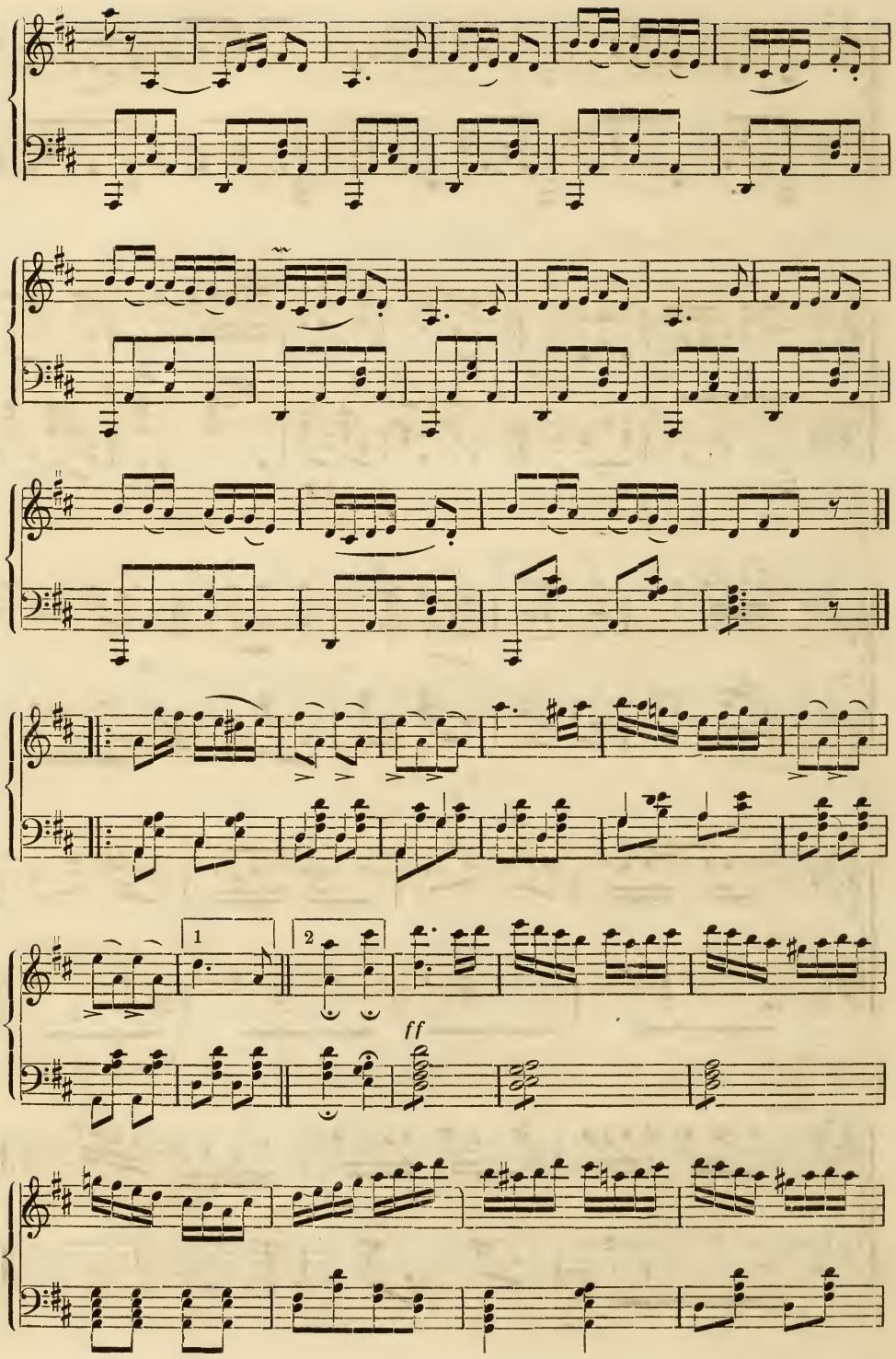
**Nr. 48. Czárdás.** *(Andante cantabile. Lassan.)*

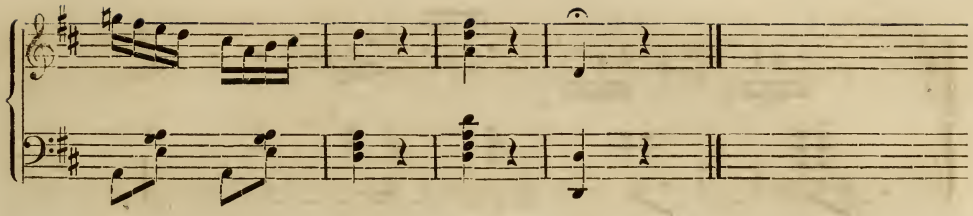
Um 1821.




f
p
f
p
Allegro feroce. (Frissen.)
f

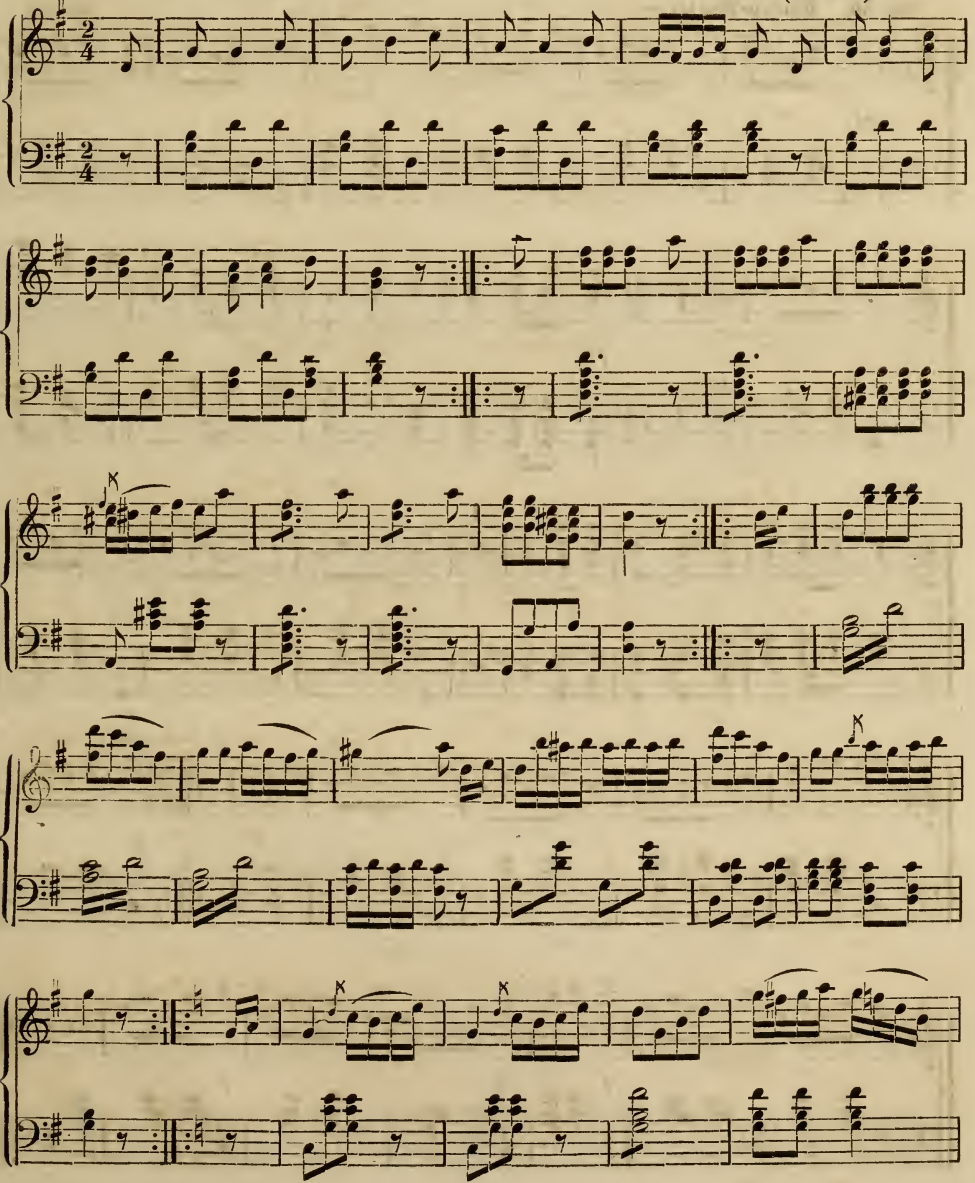

f
p

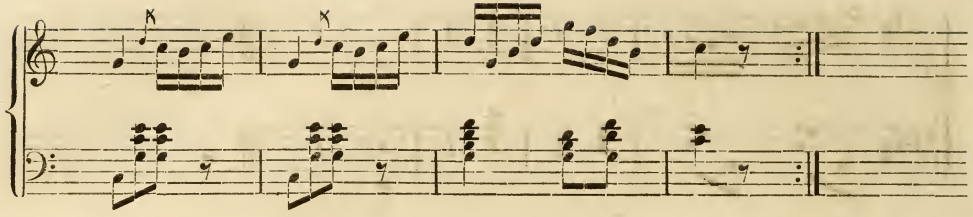

1
2
ff



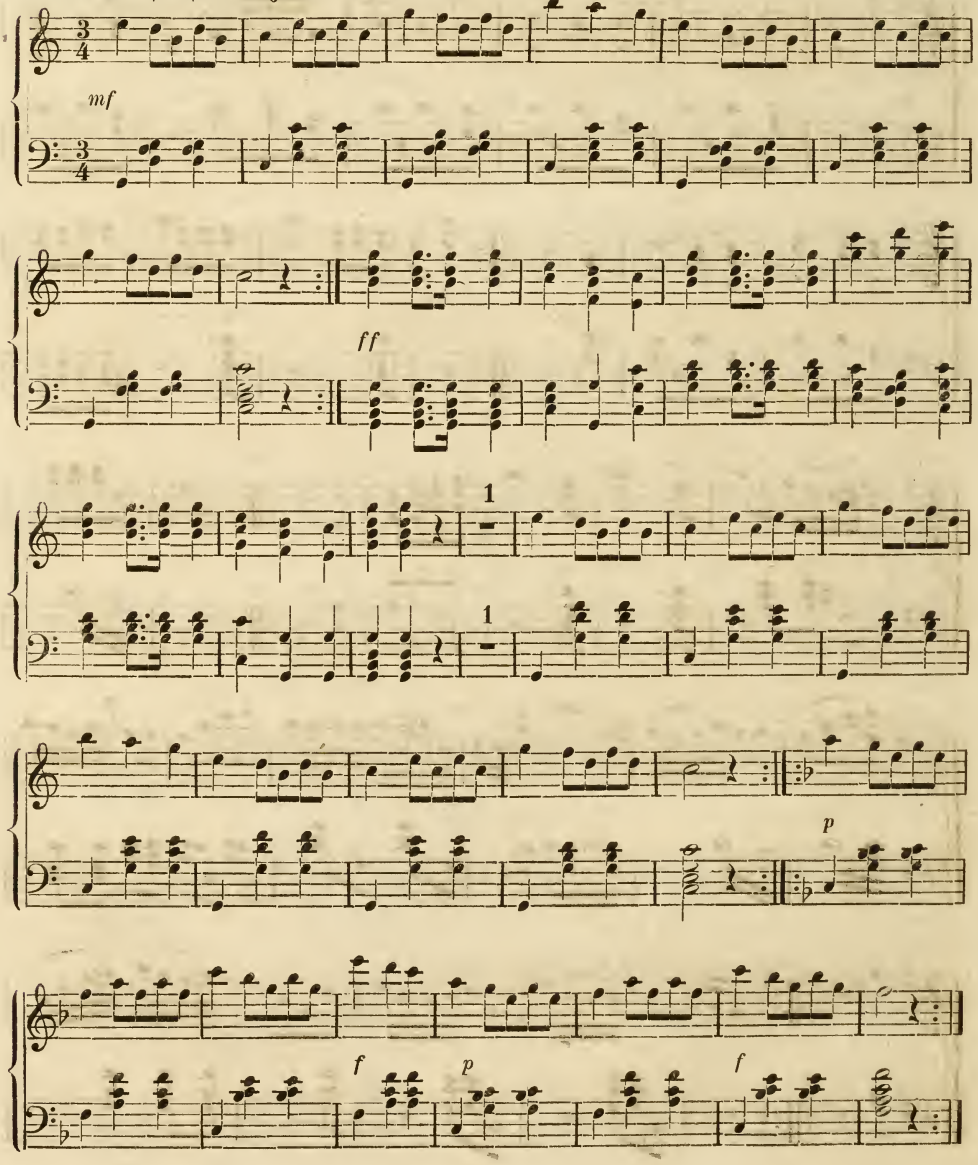
## Nr. 49. Deutsche Quadrille.

Zu Anfang des 19. Jahrh. (Um 1810.)

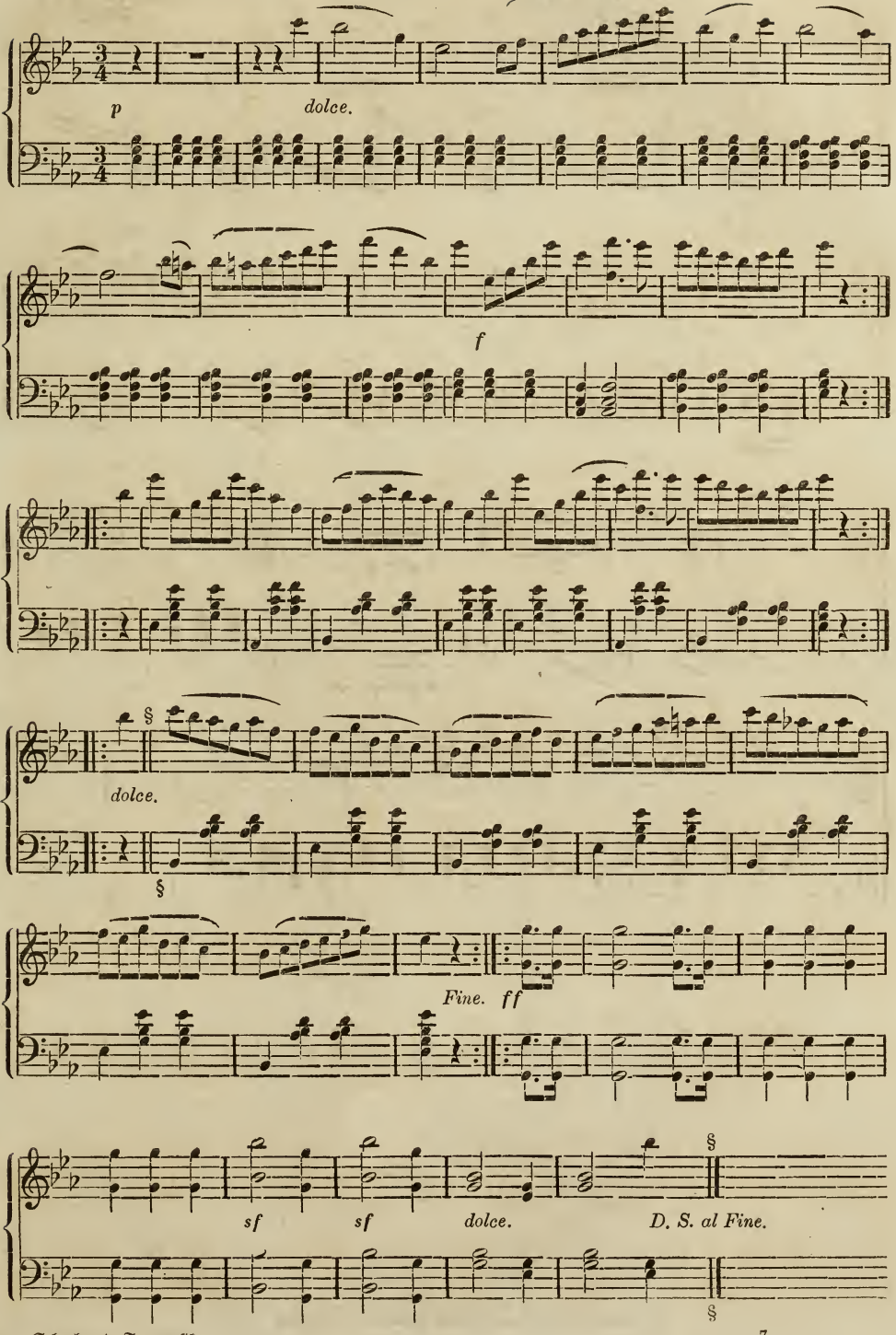




Nr. 50. Pausen-Walzer. Um 1810.

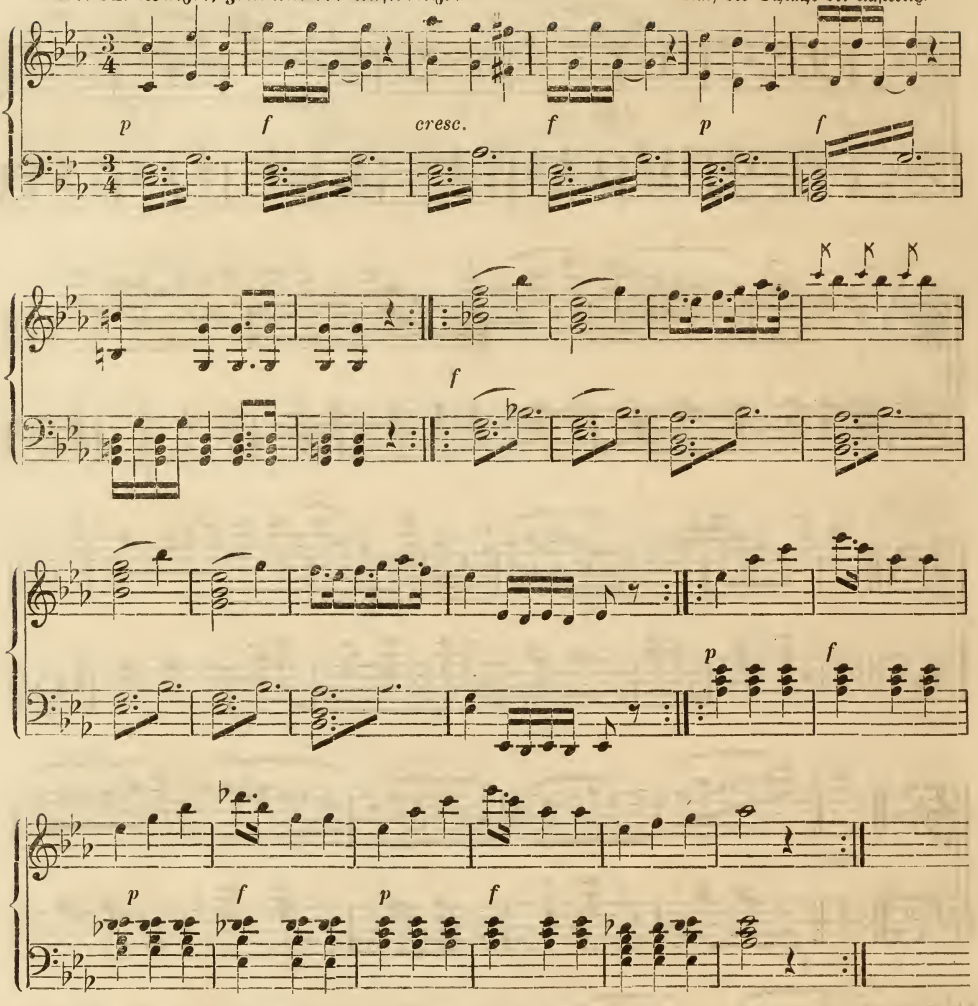


**Nr. 51. Walzer.** (Prinz Louis von Preußen.) Um 1808.



## Nr. 52. Walzer, genannt der Austerlitzer.

Nach der Schlacht bei Austerlitz.




Notentypendruck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

DOES NOT CIRCULATE

BOSTON COLLEGE
3 9031 025 13378 6

Ferner ist im Verlage von **C. Merseburger** in durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

**Brandt, Aug.**, Element.-Orgelschule. I. Curs. 1 Thlr. 3 Sgr. II. Curs. 1 Thlr. 3 Sgr.
**Brauer, Fr.**, Vorspiele zu Hentschel's evang. Choralbuche, f. Orgel. 3. Aufl. 1 Thlr.
**Hentschel, E.**, evang. Choralbuch mit Zwischenspielen, für Orgel. 5. Aufl. 2 Thlr.
**Henning, Carl**, practische Gesangschule (mit Pianof.-Begleitung). $22\frac{1}{2}$ Sgr.
——— Kleine Violoncello-Schule. $22\frac{1}{2}$ Sgr.
**Schubert, F. L.**, Clarinettenschule. $22\frac{1}{2}$ Sgr. — Hoboeschule 27 Sgr.
**Schulz, F. A.**, Guitarreschule. 20 Sgr.
**Struth, A.**, Flötenschule. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

## Gesanghefte für Schulen.

**Brühmig, Liederstrauß** für Töchterschulen. 3 Hefte. 3. Auflage. $10\frac{1}{2}$ Sgr.
**Engel, 18 Festmotetten** nach Worten der heiligen Schrift, für Kirchen-, Schul-Chöre und gemischte Gesangvereine. 12 Sgr.
(J. K. Hoh. der Kronprinzessin von Preußen gewidmet.)
**Jakob, Deutscher Liederborn.** Mehrstimmige Lieder für Oberklassen. 5 Sgr.
**Schletterer, 12 Chorgesänge** für Sopran- und Altstimmen. Zum Gebrauche für vorgeschrittene Schulchöre. Op. 5. 6 Sgr.
**Widmann, Lieder für Schule und Leben.** 2. Aufl. 3 Hefte. $9\frac{1}{2}$ Sgr.
——— Kleine Gesanglehre für die Hand der Schüler. 6. Aufl. 4 Sgr.
——— Sammlung polyphoner Uebungen und Gesänge für höhere Töchterschulen. 2. Aufl. 4 Hefte à 6 Sgr.
——— Polyhymnia. Zwei- und dreistimmige Chorgesänge mit Pianoforte-Begleitung. Für Schul- und Frauenchöre. 12 Sgr.
——— Zwanzig dreistimmige Frauenchöre, von verschiedenen Componisten. 6 Sgr.
——— Chorschule. Regeln, Uebungen und Lieder, methodisch geordnet. 4 Hefte. 18 Sgr.

## Ernst Hentschel's großes Rechenwerk:

**Lehrbuch d. Rechenunterrichts** in Volksschulen. Verfaßt mit gleichmäßiger Berücksichtig. d. Kopf- u. Zifferrechnens.
Erster Theil. Die Grundrechnungsarten in ganzen Zahlen nebst der Regel de Tri. 7. Aufl. 1865. gr. 8. geh. 16 Sgr.
Zweiter Theil. Die Brüche. Fortsetzung der Regel de Tri. Kettensatz. Besondere Rechnungsfälle des gemeinen Lebens. 7. Aufl. 1865. gr. 8. geh. 20 Sgr.

**Aufgaben zum Kopfrechnen.** Entworfen für Volksschulen und nach unterrichtlichen Grundsätzen geordnet.
1. Heft. 8. Aufl. 1866. 8. geh. 10 Sgr.
2. Heft. 8. Aufl. 1866. 8. geh. 10 Sgr.

**Rechenfibel.** Uebungsbüchlein für die ersten Anfänger im schriftlichen Rechnen, umfassend die Zahlen von 1—10 und von 1—100. Vorläufer der Aufgaben zum Zifferrechnen. 26. Auflage. 1866. 8. roh. $1\frac{1}{2}$ Sgr.

**Aufgaben zum Zifferrechnen.**
1. Hft. 1. Abth. 20. Aufl. 1866. roh. $1\frac{1}{2}$ Sgr.
1. = 2. Abth. 21. Aufl. 1866. roh. 2 Sgr.
2. = 1. Abth. 18. Aufl. 1866. roh. 2 Sgr.
2. = 2. Abth. 14. Aufl. 1866. roh. 2 Sgr.

**Aufgaben über die Decimalbrüche.** Für den Schulgebrauch entworfen und mit Erläuterungen versehen. 2. A. 2 Sgr.

**Antwortbüchlein zur Rechenfibel.** 2. Aufl. 1858. 8. steif geh. 3 Sgr.
——— zu den Aufgaben zum Zifferrechnen.
1. Heft. 1. u. 2. Abth. 9. A. 1860. st. geh. 4 Sgr.
2. Hft. 1. Abth. 8. Aufl. 1860. st. geh. 4 Sgr.
2. = 2. Abth. 8. Aufl. 1860. st. geh. 4 Sgr.
——— zu den Aufgaben über die Decimalbrüche. 1862. 8. st. geh. 3. Aufl. 4 Sgr.

**Hundert Rechenaufgaben,** elementarisch gelöst. Zum Gebrauche in Volksschulen und zur Selbstunterweisung. 4. Aufl. 1861. geh. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

**E. Hentschel's Rechenwerk steht unübertroffen da und gewinnt mit jedem Jahre an Verbreitung. Es ist weit über die Grenzen Deutschlands hinaus gekannt und gebraucht. Der Verlagshandlung liegen zahlreiche Bestellungen aus Rußland, Amerika, Konstantinopel, ja sogar aus Port Adelaide in Australien vor.**

## Moritz Hill.

**Biblische Geschichten** a. d. Alten u. Neuen Test. f. Volksschulen, mit Aufgaben zur Bearbeitung in Schule und Haus versehen. verm. Aufl. 8 Sgr.
**Kleine Erzählungen** für Kinder [redacted] 8 Bildern, geb. 15 Sgr.
**Unterrichtsbücher für Taub[redacted]**
a) **Lesefibel.** 2. Aufl. 5 Sgr. b) **Erstes [redacted] Sprachbuch.** 2. Auflage 6 Sgr.
c) **Elementar-Lesebuch.** 3. Aufl. 2 Bdchen. à 12 Sgr. d) **Lesebuch für Oberklassen.** 2. Aufl. 12 Sgr. e) **Bildersammlung,** enthaltend 24 colorirte Tafeln. Neue Auflage. 2 Thlr.

Ferner ist im Verlage von **C. Merseburger** erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

## Paul Frank.

**Handbüchlein der deutschen Literaturgeschichte.** 2. Auflage. 10 Sgr.
**Weltgeschichte für Schule und Haus.** I. Bändchen: Alterthum. 12 Sgr. II. Mittelalter. 12 Sgr. III. Neuere Zeit. 9 Sgr. IV. Neueste Zeit. 9 Sgr.
**Geschichte der Deutschen** für Schule und Haus. Zwei Bändchen mit zwei Bildnissen. $10\frac{1}{2}$ Sgr.
**Mythologie der Griechen und Römer**, zur Belehrung und Unterhaltung leichtfaßlich dargestellt. Mit 60 Abbildungen. 1 Thlr.
**Geschichte der Kunst** (Malerei, Bildhauerei und Baukunst), dargestellt in ihren Hauptperioden. Zwei Bändchen. 1 Thlr.

## Aug. Renneberg.

**Blicke in die Weltgeschichte.** Ein historisches Lern- und Lesebuch für die obern Klassen mittlerer Bürgerschulen, die untern Klassen der Gymnasien ꝛc. 18 Sgr.
**Leitfaden für den Geschichtsunterricht** in Form von Geschichtstabellen. 6 Sgr.

## H. Th. Traut.

**Handbuch** für den Unterricht in den deutschen Stylübungen, zunächst für Töchterschulen. $7\frac{1}{2}$ Sgr. — **Aufgaben** dazu, 3 Hefte à 2 Sgr.
**Kleine deutsche Sprachlehre** nebst Uebungsaufgaben, für Volksschulen. 6 Sgr.
**Grundzüge der neuhochdeutschen Grammatik**, für höhere Lehranstalten. 9 Sgr.
**Briefsteller**, eine Sammlung von Briefen, Geschäftsaufsätzen und Telegrammen, sowie die Buchführung. 15 Sgr.

## Adolf Klauwell.

**Liederlust.** Gesänge f. die Jugend mit leichter Pianofortebegl. Op. 12. 12 Sgr.
**Die jungen Pianisten.** Mel.-Album f. Pfte. zu 4 Händ. Op. 36. 6 Hfte à 10 Sgr.
**Zwei Kindersonaten** für Pianoforte. Op. 42. 2 Hefte à 10 Sgr.
**Tonblumen.** 36 der vorzüglichsten Volks-, Opern- und Tanzmelodien für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 43. 3 Hefte à 15 Sgr.

## Heinr. Wohlfahrt.

**Fantasiebilder** aus Lieblingsopern für Pianoforte zu vier Händen. Op. 53. 10 Hefte à 15 Sgr.
Heft 1. Ernani. 2. Faust von Gounod. 3. Regimentstochter. 4. Tannhäuser. 5. Dinorah. 6. Norma. 7. Zauberflöte. 8. Robert der Teufel. 9. Barbier von Sevilla. 10. Afrikanerin.

## Für geübtere Pianofortespieler.

**Theod. Oesten,** Op. 238. Im Mondenschein. 15 Sgr.
——— Op. 239. Der Brautschleier. 15 Sgr.
——— Op. 257. Exauce-moi! (Erhöre mich!) 15 Sgr.
——— Op. 258. Am Feenweiher. 15 Sgr.
——— Op. 283. Miranda. Polka-Mazourka-Rêverie. 15 Sgr.
——— Op. 284. Blüthenregen. 15 Sgr.
——— Op. 311. La Coquette de Village. 15 Sgr.
——— Op. 312. La Chanteuse italienne. 15 Sgr.
——— Op. 322. La Reine du bal. 15 Sgr.
——— Op. 323. Die Schwanenjungfrau. 15 Sgr.
——— Op. 324. Marche des Cent-Gardes. 15 Sgr.
——— Op. 325. Waldbächlein. 15 Sgr.
——— Op. 345. Blauer Himmel. 15 Sgr.
——— Op. 346. Bianca. Canzonetta. 15 Sgr.
——— Op. 347. Holdchen. Polka-Blumette. 15 Sgr.
——— Op. 348. Wellengruss. 15 Sgr.
——— Op. 355. Liederperlen. 2 Salonstücke. 2 Hefte à 15 Sgr.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.